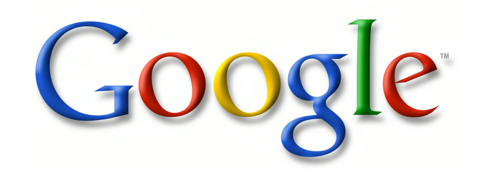


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

## Usage guidelines

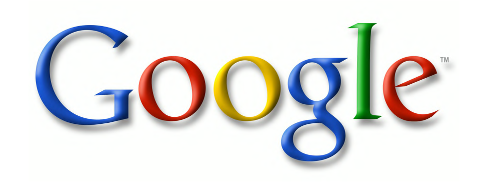
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

## About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`




### A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

### Consignes d'utilisation

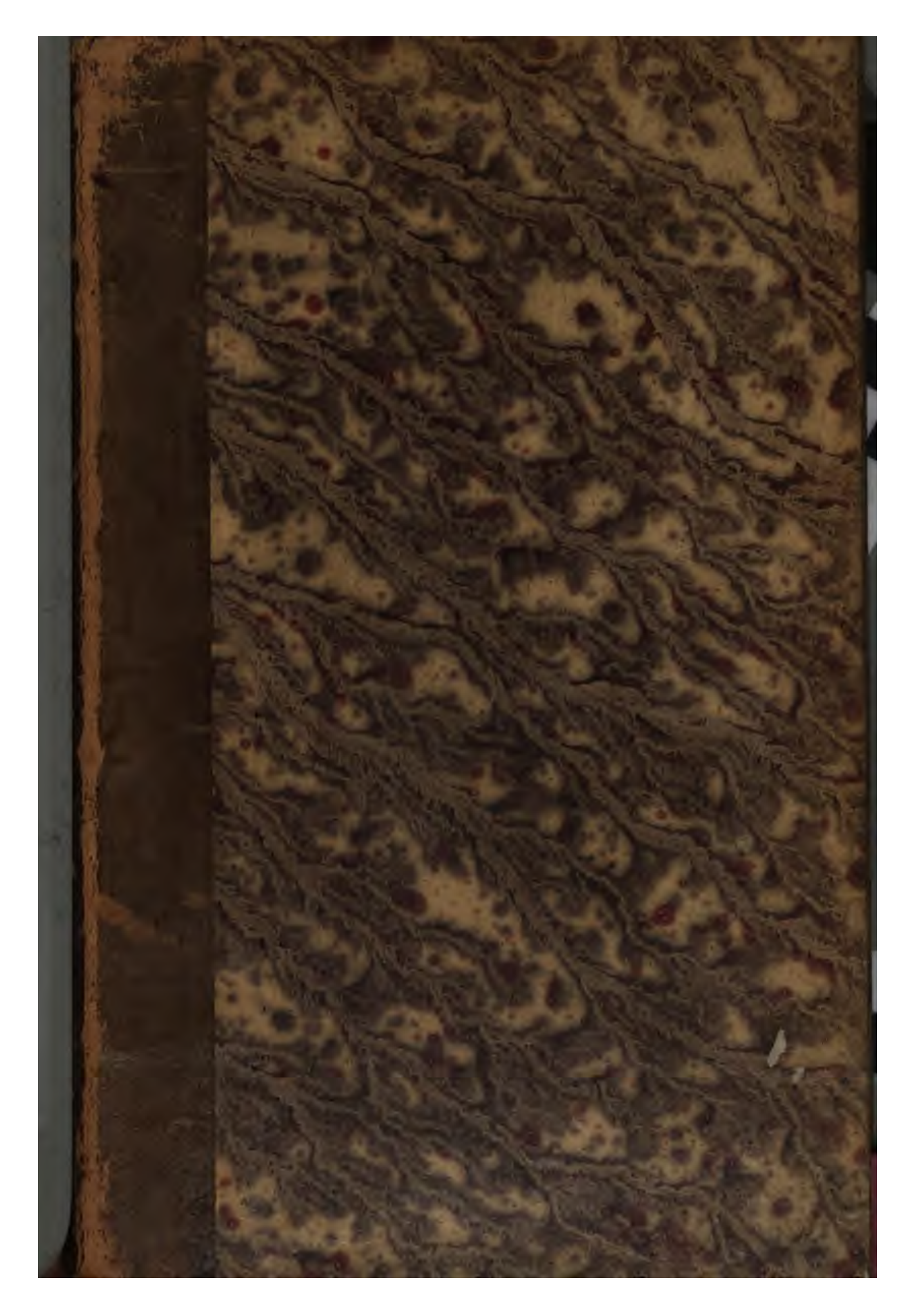
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

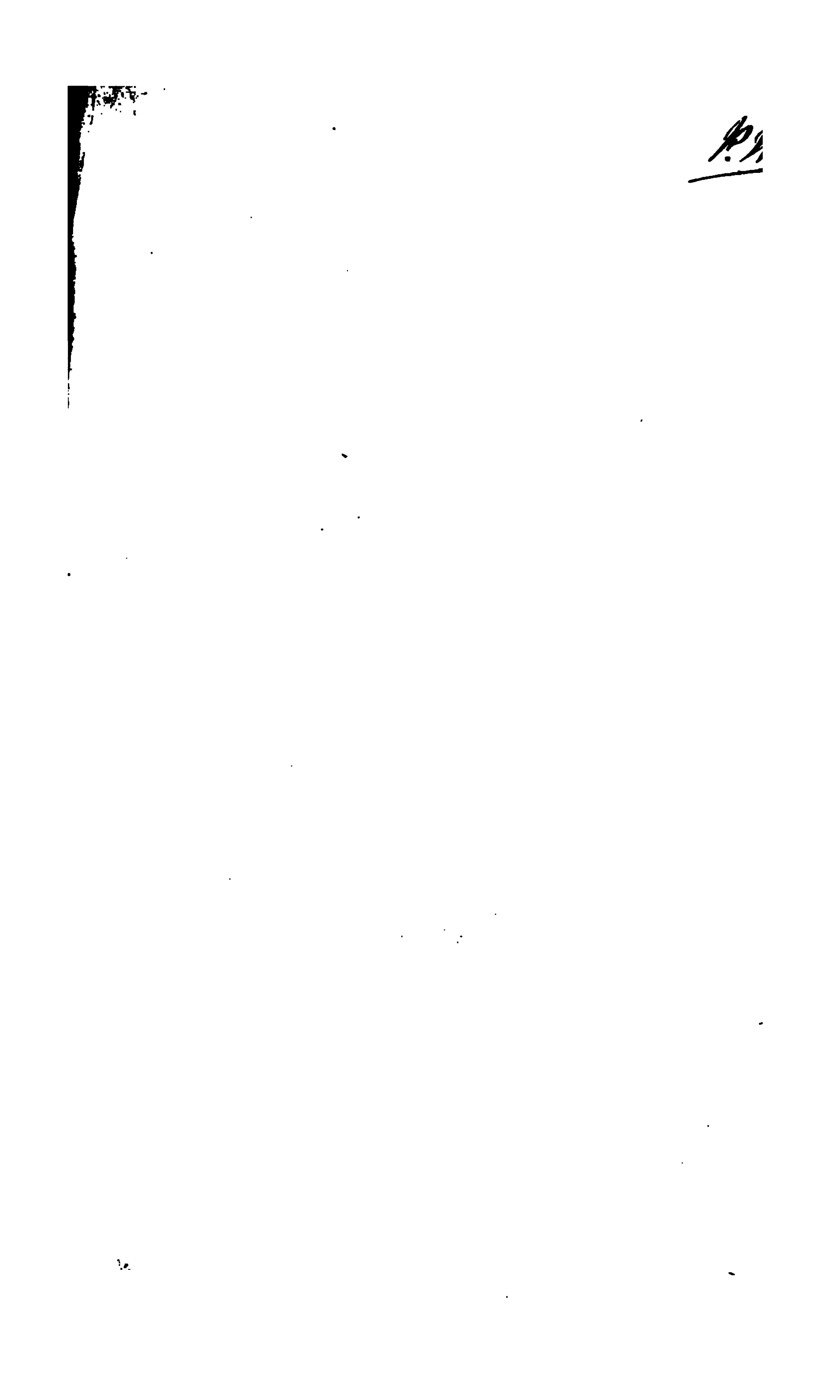
### À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



540.9
L183.a

Philip West.
1854.



# LYCÉE

OU

# COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.



PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET,
rue Jacob 30.

# LYCÉE

OU

# COURS DE LITTÉRATURE

## ANCIENNE ET MODERNE

## PAR J. F. LA HARPE,

PRÉCÉDÉ D'UNE NOTICE HISTORIQUE

PAR LÉON THIESSÉ.

*Indocti discant, et ament meminisse periti.*

---

TOME XIII.



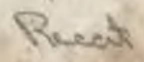
PARIS.

P. POURRAT FRÈRES, ÉDITEURS,

RUE DES PETITS-AUGUSTINS, 5.

Et chez les Libraires et aux Dépôts de Pittoresques de la France
et de l'étranger.

M DCCC XXXIX.



98005

# COURS
## DE
# LITTÉRATURE
## ANCIENNE ET MODERNE.

# TROISIÈME PARTIE.
## DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

## SUITE DU LIVRE PREMIER.
### POÉSIE.

## SUITE DU CINQUIÈME CHAPITRE.
### DE LA COMÉDIE DANS LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

## SECTION VI.
### COMÉDIE MIXTE, OU DRAME.
### La Chaussée.

Lorsque, pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'artistes ont couru successivement une même carrière, il est tout simple que le talent, frappé des difficultés de la concurrence ou des

dangers de l'imitation, cherche à découvrir des routes moins frayées, qui puissent encore, si elles offrent moins d'éclat et de gloire, compenser cet avantage par celui de la nouveauté. C'est ce que fit La Chaussée lorsqu'il introduisit sur notre théâtre ce genre de comédie mixte dont les anciens avaient donné l'idée dans l'*Adrienne*, mais qui, plus étendu chez lui, plus déterminé, et formant un système suivi dans un certain nombre d'ouvrages, peut lui mériter le titre de fondateur. Le succès de ses pièces n'est pas contesté; il est encore le même après cinquante ans. Mais son mérite est toujours une espèce de problème, et j'oserai dire d'abord qu'il ne devrait plus l'être, puisqu'une si longue expérience a prouvé qu'il était indépendant de la nouveauté et de la mode, qui, en tout temps et en tout genre, peuvent beaucoup, mais n'ont pas un long pouvoir.

Une foule de critiques ont regardé l'entreprise de La Chaussée comme une corruption de l'art : mon opinion serait plus modérée. Je n'appelle corruption que ce qui est d'un faux goût : je n'en vois point dans les bonnes pièces de cet écrivain; je n'y vois qu'un genre inférieur qui vaut en lui-même plus ou moins, comme tous les autres, selon qu'il est bien ou mal traité.

Il est inférieur à la comédie et à la tragédie, parce que, empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le

caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir, et il est beaucoup moins touchant: comme la comédie, il veut amuser, et il est beaucoup moins gai : et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et les larmes, on ne pouvait pas assembler des impressions si diverses (quoiqu'elles ne soient pas inconciliables) sans leur ôter de leur force.

Nous avons vu ailleurs pourquoi le sentiment de la difficulté vaincue entre pour beaucoup dans le plaisir que les beaux-arts nous procurent : c'est encore une des causes de l'infériorité du genre mixte. Il produit de l'intérêt à l'aide de ces infortunes domestiques dont les exemples ne sont pas rares, mais dont le fond est celui de presque tous nos romans ; et cela est beaucoup plus aisé que d'attacher pendant cinq actes avec des caractères comiques mis en situation. Le style même en est plus facile ; il n'exige dans le dialogue que la convenance relative aux intérêts des personnages. La comédie demande davantage ; elle veut que l'on fasse naître du fond de l'action le comique des détails, comme la tragédie en tire le sublime des sentimens et des pensées : de là naît un des inconvéniens les plus fréquens dans les pièces de La Chaussée. Ses effets tenant le plus souvent à la triste situation de personnages qui ne sont pas au-dessus de l'ordre commun, leur

entretien ne peut être que sérieux dans tous les momens où l'action n'est pas très-vive, et alors ce sérieux tient de la langueur et même quelquefois de l'insipidité. Ils ne peuvent pas dire autre chose; mais ce qu'ils disent ne vaut pas trop la peine d'être entendu : au lieu que la tragédie et la comédie ont dans la nature de leur dialogue de quoi soutenir sans cesse l'attention, quand l'auteur a le talent d'écrire.

Il est à remarquer que, dans ce genre mixte, les inconvéniens naissent des avantages mêmes qui lui sont propres. On vient de voir que l'intérêt, auquel il sacrifie tout, nécessite souvent un ton sérieux qui affadit la scène quand l'action ne l'échauffe pas, et il est sûr qu'elle ne peut pas toujours l'échauffer. Il en est de même de la morale, qui occupe ici une plus grande place que dans la comédie : les sujets étant ordinairement fondés sur des rapports de devoir, de délicatesse, d'honnêteté, ils tendent à l'instruction plus directement que la comédie; ils contiennent beaucoup plus de préceptes et de sentences; il y a peu de scènes qui n'en offrent plus ou moins; quelques-unes ne sont que des traités de morale dialogués. C'est aller à l'utile, sans doute; mais l'agréable ne s'y joint pas toujours : ce style, trop souvent sentencieux, est tout près de la monotonie; et le fond des idées étant d'un ordre assez vulgaire, il devient plus difficile d'en racheter

l'uniformité. Trop de personnages parlent de vertu, et ils en parlent trop. Au reste, ce défaut, qui n'est qu'aperçu dans La Chaussée, n'est choquant que dans les dramatistes de nos jours, qui l'ont porté au dernier excès.

Tant de désavantages sont compensés en partie par un mérite précieux que les plus ardens détracteurs ne sauraient nier, l'intérêt. Il est certainement porté plus loin dans quelques situations du *Préjugé à la mode*, de *Mélanide*, de *la Gouvernante*, et de *l'École des Mères*, que dans aucune de nos comédies. On y verse des larmes douces que la raison et le bon goût ne désavouent pas, puisque ces situations sont dans l'ordre de celles que la société peut quelquefois présenter. On n'a jamais tort d'intéresser, et les larmes mêmes que la réflexion condamne dans le cabinet, au théâtre portent avec elles leur excuse; à plus forte raison celles qu'elle ne condamne point sont-elles à l'abri de la critique. Elle devait se borner à en apprécier le degré de mérite, mais elle ne pouvait pas approuver toutes les épigrammes dont elles ont été l'objet. Les épigrammes contre les pleurs ont en elles-mêmes assez mauvaise grâce: aussi était-ce l'esprit de parti qui les dictait. On les a oubliées presque toutes, et l'on pleure encore aujourd'hui aux pièces de La Chaussée.

Après ces considérations générales, où j'ai tâché

de reduire à des idées simples, claires et mesurées tout ce qu'on a dit sur ce sujet, de part et d'autre, avec autant de confusion que d'exagération, voyons quel degré de talent a mis La Chaussée dans le genre qu'il a créé.

Il débuta par *la Fausse Antipathie* : quoiqu'elle ait eu d'abord du succès, elle n'a jamais été remise. L'auteur n'avait encore qu'entrevu son objet, et ne faisait qu'essayer ses forces. Quand il fut plus sûr de sa marche et de ses moyens, il contribua lui-même par de meilleurs ouvrages à faire oublier ce coup d'essai extrêmement faible de tout point. Le sujet roule sur l'aversion réciproque de deux époux, qui, engagés autrefois l'un à l'autre sans s'être jamais vus, ont été séparés, au moment où ils allaient s'unir, par des incidens qui depuis les ont conduits à travailler de loin et sous d'autres noms à une séparation juridique. Dans cet intervalle, le hasard les rapproche sans qu'ils se connaissent, et ils deviennent amoureux l'un de l'autre. Le spectateur est au fait de toute cette fable dès les premières scènes ; et comme il n'y a aucun obstacle à la réunion des deux personnages dès qu'ils se reconnaîtront, le dénoûment est prévu d'abord, et les incidens qui le retardent sont des mal-entendus trop peu importans pour produire la suspension et l'inquiétude qui forment une véritable intrigue.

*Le Préjugé à la mode* fut vraiment l'époque

d'une révolution; il eut un grand succès, et annonça un genre nouveau qui partagea les esprits. Ce n'est pourtant pas à beaucoup près la meilleure des pièces de La Chaussée; et même, des quatre qu'il a établies au théâtre, c'est celle que j'aimerais le moins. Ce n'est pas parce qu'elle combat un préjugé qui ne subsiste plus; apparemment il existait quand l'auteur a écrit, car on n'en aurait pas souffert la supposition : il n'y en eut jamais de plus bizarre, on peut même dire de plus monstrueux. Il est tout simple de n'avoir pas toujours pour sa femme ce qu'on appelle de l'amour; il n'est pas même nécessaire au bonheur d'une union aussi sérieuse, aussi sacrée que le mariage; l'attachement, l'estime, la confiance, en sont les liens réciproques; mais quand l'amour y joint un attrait durable (et l'exemple n'en est pas aussi rare qu'on le croit), c'est non-seulement un bonheur, mais le bonheur le plus grand que l'esprit puisse concevoir, et dont le cœur puisse jouir. Que, dans un certain monde et pendant un certain temps, l'opinion ait fait de cette félicité un travers et un ridicule, au point que l'on ait rougi de l'avouer, il faut bien le croire, puisque tant d'écrivains l'attestent; et c'est une preuve que les fantaisies de la mode et les caprices de l'esprit de société peuvent amener le plus étrange renversement dans toutes les idées de la morale et du bon sens. Mais enfin il n'en reste aucune trace : la mode,

aussi passagère que puissante, remédie elle-même au mal qu'elle fait; elle ressemble au temps, dont un de nos poëtes a dit :

> Il détruit tout ce qu'il fait naître,
> A mesure qu'il le produit.

Aujourd'hui les époux qui s'aiment font des jaloux, et n'ont plus de censeurs; et si La Chaussée a contribué, comme on peut le penser, à cette réformation, c'est une des plus honorables victoires du talent sur le vice et la sottise, et qui doit faire pardonner ce que l'art peut avoir laissé à désirer dans *le Préjugé à la mode*.

D'abord, les ressorts de l'intrigue ne me paraissent combinés ni avec force ni avec justesse. Ils tiennent tous aux sentimens de Durval pour sa femme : non-seulement le bonheur de Constance dépend de son retour vers elle; mais le mariage de la jeune Sophie, cousine de Constance, avec Damon qu'elle aime, est aussi attaché à cet heureux retour qui est l'objet principal de la pièce, puisque Sophie, qui craint de n'être pas plus heureuse avec Damon que Constance avec Durval, ne veut se résoudre à épouser Damon que dans le cas où il parviendrait, comme il l'a promis, à rapprocher les deux époux. Mais dès le premier acte tout semble toucher à la conclusion : on sait que Durval est redevenu plus amoureux de sa femme qu'il ne l'a jamais été; que c'est lui qui, depuis

quelques jours, lui donne des fêtes et lui fait des présens sans se faire connaître. A la première scène du second acte, il ouvre son cœur à son ami Damon, et cette scène tout entière n'est qu'un épanchement de tendresse. La pièce n'en vaudrait que mieux, si, après avoir montré le dénoûment si prochain, l'auteur eût imaginé des obstacles assez grands pour l'éloigner avec vraisemblance, et même pour en faire douter; mais c'est ici que le faible de l'action se fait sentir: si la pièce n'est pas finie à la scène suivante, c'est que l'auteur ne le veut pas. Damon a réfuté victorieusement toutes les objections frivoles que Durval se fait à lui-même contre le penchant qui l'entraîne; Durval a pris son parti:

Sois content : mon cœur cède et se rend à l'amour.
Viens être le témoin du plus tendre retour.

A ces mots, Constance paraît: il est seul entre elle et son ami, et un pareil confident est encore un soutien de plus contre l'espèce de faiblesse que peut lui laisser le préjugé. Qui donc peut l'empêcher de suivre les mouvemens de son cœur? Le dialogue même de cette scène semble l'y conduire à chaque mot. Damon ne cesse de le presser, et pourtant Durval se fait une violence étudiée pour éluder l'aveu qu'il était résolu de faire; il s'attendrit de plus en plus, et pourtant il s'obstine à dissimuler. Il y a plus, il tient à la fin un langage

très-extraordinaire, est tellement dénué de motifs, qu'il ne songe même à énoncer aucun prétexte qui puisse l'excuser; et dans le fait, c'est uniquement pour ne pas dire au second acte ce qui doit terminer le cinquième que Damon se tait et avec Constance et avec sa maîtresse, lorsque naturellement il devrait n'avoir rien de plus pressé que de tout confier à l'une et à l'autre. Ce ne sont pas là des fautes légères. On peut excuser davantage Constance de n'arrêter aucun soupçon sur les présens et sur les fêtes qu'elle reçoit, quoiqu'il soit très-peu probable qu'un autre que son mari osât risquer de semblables démarches auprès d'une femme aussi respectée qu'elle paraît l'être généralement. Il faut supposer aussi que les valets de Durval sont extrêmement discrets. Mais enfin ces suppositions, quoique difficiles, ne sont pas absolument inadmissibles; elles sont du nombre de celles qu'il y aurait un peu trop de rigueur à ne pas permettre aux auteurs dramatiques.

Les rôles de Clitandre et de Damis, qui se disputent à qui réussira le mieux auprès de Constance, ne sont qu'une copie médiocre des deux fats du *Misanthrope*. Mais la situation respective de Durval et de sa femme, et le dénoûment qu'elle produit, ont un fond d'intérêt qui plaît aux âmes honnêtes et sensibles. Le triomphe de Constance est celui de la vertu long-temps malheureuse; le retour de Durval est l'ouvrage de l'a-

mour le plus légitime, long-temps combattu par un préjugé aussi absurde qu'odieux, et la réparation des torts et des infidélités qu'il se reproche depuis long-temps. Toutes ces impressions sont d'un effet sûr, et montrent que l'auteur avait bien connu les nouvelles ressources qu'il employait sur la scène.

Il en tira moins de parti dans *l'École des Amis*, pièce froide, mais qui a des parties estimables. Les caractères sont assez bien dirigés vers le but moral, qui est le seul dont l'auteur ait approché. Des trois amis de Monrose, il y en a un qui est l'officieux maladroit, de ces gens qui se mêlent de tout pour tout gâter, personnage qui pouvait être comique, et qui ne l'est nullement. Un autre est l'ami de cour : il est peint avec des traits fins et délicats; c'est ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage. Le troisième est l'ami véritable; il ne ménage pas les torts de son ami, mais il les répare et lui rend les plus grands services. C'est par l'intrigue que cette pièce manque : Monrose s'afflige pendant cinq actes de malheurs imaginaires, qui ne sont que de faux bruits, de fausses nouvelles qu'il ne tiendra qu'à lui d'éclaircir; mais tout le monde se mêle de ses affaires, excepté lui, qui ne fait rien de ce qu'il devrait faire, et joue un rôle bien tristement passif. Cette tristesse inactive et monotone se répand sur toute la pièce, où il n'y a pas une seule situation théâtrale.

Ce même sérieux continu, que rien ne varie et rien ne relève, refroidit un peu les trois premiers actes de *Mélanide*; mais l'intérêt des deux derniers en assura le succès. C'est la seconde fois que La Chaussée sut tirer des effets de l'amour conjugal, ce qui n'était pas commun sur notre théâtre: c'est là-dessus qu'il a fondé le dénoûment de *Mélanide*, comme celui du *Préjugé à la mode*. La pièce d'ailleurs est tout entière daus le goût romanesque; mais il y a une situation qui est belle et dramatique: c'est la scène du quatrième acte entre Darviane et son père, qui balance encore à reconnaître son fils. Celui-ci, qui a pénétré son secret, et qui veut le lui arracher, vient s'excuser auprès de lui d'une injure qu'il lui a faite lorsqu'il ne croyait voir en lui qu'un rival: il mêle à ses réparations un attendrissement, une soumission filiale qu'il croit capables d'émouvoir son père, et de faire parler en lui la nature; mais, voyant qu'il n'en vient pas à bout, il emploie un dernier moyen d'autant plus heureux, que c'est le mouvement naturel d'une âme noble et blessée.

A tant de fermeté je ne pouvais m'attendre.
Vous me feriez penser que je me suis mépris,
Qu'en effet je n'ai point le titre que j'ai pris,
Et que je n'ai sur vous aucun droit à prétendre:
Vous êtes vertueux, et vous seriez plus tendre.
J'ai cru de faux soupçons: ah! daignez m'excuser;
Ils étaient trop flatteurs pour ne pas m'abuser.
On m'avait mal instruit: rentrons dans ma misère.

Avant que de sortir de l'erreur la plus chère,
Et de quitter un nom que j'avais usurpé,
Vous-même montrez-moi que je m'étais trompé.
Vous pouvez m'en donner la preuve la plus sûre :
Je vous ai fait tantôt une assez grande injure ;
En rival furieux je me suis égaré ;
Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé ;
L'excuse n'a plus lieu : votre honneur vous engage
A laver dans mon sang un si sensible outrage.
Osez donc me punir, puisque vous le devez...
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

LE MARQUIS.

Malheureux! qu'oses-tu proposer à ton père?

Ce n'est pas là une reconnaissance amenée d'une manière commune : cela serait beau et très-beau partout. Ce vers,

Si vous ne m'êtes rien, je n'ai rien réparé,

est un de ceux qui contiennent une situation tout entière.

La Chaussée marchait d'un pas plus assuré, à mesure qu'il avançait dans la nouvelle carrière qu'il avait ouverte. *La Gouvernante*, et surtout *l'École des Mères*, sont ses deux couronnes les plus brillantes, et le temps ne les a point flétries. C'est dans ces deux pièces qu'il a rassemblé toutes les beautés que son genre comportait, et qu'il en a évité tous les écueils. Le sujet de *la Gouvernante*, heureusement, n'était point d'invention : c'était un fait réel arrivé à M. de La Faluère, qui fut depuis premier président du parlement de

Bretagne. Trompé par un secrétaire qui avait soustrait une pièce décisive, ce magistrat fit rendre un arrêt injuste dans un procès dont il était rapporteur, et ce procès ruina la personne qui le perdait. Le juge, instruit de son erreur, le paya d'une partie de sa fortune, et remboursa en entier une somme considérable qui était l'objet du procès. Il ne fit que son devoir; mais quand le devoir coûte un sacrifice, il est vertu. Cette belle action nous a valu un bon ouvrage, mais ne suffisait pas pour le remplir : le plan que La Chaussée a bâti sur ce fond est très-intéressant. Le président cherche depuis long-temps la personne qu'il a ruinée, et qui a disparu : il la retrouve dans une femme de qualité qui a changé de nom, et qui depuis quelques mois est gouvernante chez lui. Gouvernante de qui? d'une jeune orpheline que la baronne, parente du président, et demeurant avec lui, a prise depuis quatre ans chez elle par commisération, et a tirée d'un couvent où sa pension n'était plus payée. Pour mettre plus de délicatesse dans ce bienfait, elle la fait passer pour sa nièce, et Angélique, élevée sous ce titre, regarde elle-même la baronne comme sa tante, et ne sait pas que la gouvernante est sa mère. Elle aime le fils du président, le jeune Sainville, dont elle est aimée, et qu'elle croit pouvoir épouser. On conçoit combien la position respective de tous ces personnages peut fournir de scènes attachantes et variées. Aussi,

quoiqu'il n'y ait dans la pièce aucune espèce de comique, et qu'elle soit tout entière sur le ton sérieux, elle ne languit nulle part, non-seulement parce que l'art de la conduite est soutenu par le jeu des passions et des caractères, mais principalement parce que l'auteur a profité du privilége le plus précieux du genre qu'il traitait, celui de donner au sentiment de l'amour plus de développement qu'il n'en a d'ordinaire dans la comédie. Le rôle d'Angélique est, sous ce point de vue, le modèle le plus parfait : il a toute la grâce et tout le charme que peut avoir cette expression naïve du premier amour, qui sied si bien à son âge et à son sexe. Son jeune cœur s'ouvre, avec la candeur la plus aimable, à une gouvernante qu'elle aime et qu'elle estime; et toute la sévérité d'Orphise, justifiée par les circonstances, ne peut détruire l'attrait qu'Angélique sent pour elle, avant même de connaître tout ce qu'elle lui doit. La reconnaissance fait verser des larmes : le dénoûment est heureux de toute manière. Le mariage du jeune Sainville et d'Angélique met d'accord tous les intérêts et récompense toutes les vertus : il réunit les deux familles, dont l'une avait fait innocemment le malheur de l'autre. Le caractère du président et celui de son fils sont dans une heureuse opposition. Le père joint à ses principes d'honneur et de probité une modération qui est le fruit de l'expérience et de l'usage du monde.

Le fils a un défaut assez ordinaire aux jeunes gens qui ont le cœur droit et la tête vive; il juge les hommes avec une rigidité excessive; il ne voit partout que du mal. Les deux scènes qu'ils ont ensemble sont remplies de ces excellentes leçons de conduite qui font du théâtre l'école du monde. Dans la première, il lui montre tous les dangers de ce ton d'humeur et de détraction qui convient si peu à la jeunesse, et qui, à tout âge, n'est propre qu'à faire haïr la raison même et la probité.

. . . . . . . Quand j'entrai dans le monde,
Je le vis à peu près des mêmes yeux que vous;
Chacun m'y déplaisait, et je déplus à tous:
Ne faisant point de grâce, on ne m'en fit aucune.

SAINVILLE.

On s'en passe.

LE PRÉSIDENT.

L'on prit ma franchise importune
Pour un fiel répandu par la malignité;
D'autres ne la taxaient que de rusticité;
Et chacun s'élevait sur mes *propres* ruines:
Où l'on cueillait des fleurs, je cueillais des épines.
Ainsi, par un scrupule un peu trop rigoureux,
J'ôtais à la vertu le droit de rendre heureux.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Je rompis mon humeur: rompez aussi la vôtre.
Nos besoins nous ont faits esclaves l'un de l'autre;
Il faut suivre ce joug: qui se révolte a tort,
Et devient l'artisan de son malheureux sort.
Sachez donc vous soumettre à cette dépendance:
L'usage des vertus a besoin de prudence;
Dans un juste milieu la raison l'a borné.
D'ailleurs, il faut toujours que leur front soit orné

Des grâces et des fleurs qui sont à leur usage;
Quand la vertu déplaît, c'est la faute du sage:
Sachez la faire aimer, vous serez adoré.

Je ne sais si c'est là ce que Piron appelait *les sermons du révérend père La Chaussée*; mais je sais qu'ils ne sont nullement déplacés dans la conversation d'un père avec son fils.

Dans la seconde, il lui raconte sa malheureuse histoire, sans se nommer, et lui demande ce qu'il croit que le juge doive faire. Le fils ne balance pas à prononcer l'arrêt d'une restitution complète.

LE PRÉSIDENT.

Vous voyez le coupable et le réparateur...

Et le fils et le père, qui viennent de perdre la plus grande partie de leur bien, s'embrassent avec transport, en se félicitant l'un de l'autre. La vertu ainsi mise en action ne peut être froide : elle ne suffisait pas pour faire une pièce; mais on voit tout ce que le poëte a su y ajouter.

*L'École des Mères* me paraît encore au-dessus, parce qu'elle réunit à l'intérêt du drame des caractères, des mœurs et des situations de comédie. Le but en est d'une utilité morale très-directe, c'est de montrer le danger et l'injustice de ces prédilections aveugles et dénaturées que les parens accordent quelquefois à l'un de leurs enfans, au préjudice d'un autre. L'auteur n'a pas craint de porter cette prédilection aussi loin qu'elle

puisse aller, et c'est ainsi qu'on approfondit un sujet. Madame Argant, folle de son fils, qu'elle veut produire à la cour et avancer dans le service au moyen d'un grand mariage, lui destine toute sa fortune, et oublie entièrement une fille qui depuis l'enfance est au couvent; raison suffisante à ses yeux, comme à ceux de tant d'autres, pour ne se faire aucun scrupule de l'y laisser toute sa vie. Son mari, homme juste et raisonnable, condamne cette iniquité cruelle; mais il n'ose s'y opposer ouvertement, et cette faiblesse est excusée autant qu'elle doit l'être, d'abord par celle de son caractère, ensuite par sa tendresse pour une femme qui la mérite à tous égards, si l'on excepte sa prévention en faveur de son fils. M. Argant lui doit tout : elle était libre, riche; il était sans biens: elle l'a choisi, elle a fait sa fortune, et depuis ce temps elle fait son bonheur. Que de motifs pour la ménager! Mais qu'a-t-il fait en faveur de sa fille? Il a imaginé de la faire sortir en secret du couvent où sa mère l'oublie depuis tant d'années, et de la faire passer pour sa nièce : il espère que Marianne, ramenée sous les yeux de sa mère, même sans être connue, pourra regagner sa tendresse; et il attend ce que les circonstances pourront produire de favorable à ses vues. Il se propose de la marier au fils d'un de ses amis, au jeune d'Oligny qu'elle aime; mais il voudrait obtenir de sa femme que du moins elle fît part à

Marianne du bien qu'elle veut donner tout entier à ce fils qui est son idole. Il l'est si exclusivement, que Marianne, malgré toutes ses qualités aimables, et les soins qu'elle prend pour se faire aimer de celle qu'elle ne regarde encore que comme sa tante, ne peut cependant la distraire un moment des affections qui la préoccupent. Le fils, de son côté, fait tout ce qu'il peut pour les entretenir. Il a de l'esprit, de l'agrément, des succès dans le monde; c'en est assez pour justifier à un certain point les hautes espérances qu'elle a conçues de lui. Il connaît son faible; il est auprès d'elle flatteur et empressé; il a les mêmes idées de vanité et d'ambition. Quoique fils d'un homme de fortune, il a pris le titre de marquis, même avant qu'on ait acheté pour lui un marquisat. Son père l'avait promis par complaisance; il a fait un voyage dans cette vue : mais son bon sens l'a emporté sur ses promesses; il a trouvé le marquisat trop cher, et a employé son argent à des acquisitions plus utiles. Toutes les extravagances qu'on a faites dans la maison de M. Argant, pendant son absence, rendent son retour comique et théâtral. Cet homme, de mœurs simples et d'un sens droit, trouve, en arrivant chez lui, un suisse qui lui demande son nom, des laquais à grande et petite livrée, tout le faste qui ne convient qu'aux grands, mais que l'opulence, qui usurpe et confond tout, a depuis long-temps le droit d'imiter : de là d'ex-

cellens détails de mœurs, et des contrastes. La conduite de ce fils pour qui l'on a tout fait, et le dénoûment qui en résulte, sont une leçon aussi instructive que dramatique. Sa fatuité, nourrie par quelques succès, et l'habitude où il est de se permettre tout, lui font commettre les plus énormes sottises. Au moment où sa mère vient d'arrêter pour lui le mariage le plus avantageux, il n'est occupé que de la conquête d'une jeune aventurière que sa beauté a mise à la mode, et qui n'est, entre les mains des fripons qui la dirigent, qu'un instrument propre à faire une dupe. Le marquis l'est complétement : il envoie d'abord à sa belle les diamans achetés pour ses présens de noces, et à l'heure même où il est attendu, pour l'entrevue, dans une famille respectable, il sort pour enlever cette friponne dont il se croit aimé : mais il la trouve accompagnée de gens qui le traitent comme un ravisseur; il est blessé, arrêté, et trop heureux d'en être quitte pour de l'argent, grâces à la négociation de d'Oligny père, qui le tire de cette ridicule et cruelle aventure. Il ne fallait rien moins qu'une leçon de cette force pour éclairer et punir cette mère insensée; et l'auteur a su disposer son plan de manière que, dans l'instant même où ce fils préféré la rend si malheureuse après l'avoir rendue si coupable, elle trouve la consolation la plus douce dans les bras de cette fille délaissée et dépouillée, à qui elle rend enfin

justice. C'est la troisième reconnaissance qu'offrent les pièces de La Chaussée : il a souvent employé ce moyen, mais toujours d'une manière heureuse et nouvelle. Ici, la joie de la mère est mêlée de justes remords, qui ne la rendent que plus pathétique. Cette pièce peut, à mon gré, soutenir la comparaison avec les meilleures comédies de ce siècle.

Le style de La Chaussée est en général assez pur, mais pas assez soutenu; il est facile, mais de temps en temps il devient faible; il y a beaucoup de vers bien tournés, mais beaucoup de lâches et de négligés : en un mot, il n'est pas, à beaucoup près, aussi poëte qu'il est permis de l'être dans la comédie; et dans ses bonnes pièces même, la versification n'est pas aussi bien travaillée que la fable. Mais, tout considéré, il sera mis au rang des écrivains qui ont fait honneur à la scène française; et si le genre nouveau qu'il y apporta était subordonné aux deux autres, il a eu assez de goût pour le restreindre dans de justes limites, et assez de talent pour n'y être point surpassé.

Je laisse à part ses autres ouvrages : les uns n'ont point été représentés; les autres l'ont été sans succès; quelques-uns ne sont que des ébauches, imprimées après sa mort. Parmi les pièces qui n'ont point paru au théâtre, on peut distinguer *l'Homme de Fortune*, qui n'est pas sans mérite, mais qui ressemble trop à *l'École des*

*Mères*, et n'en approche pas. *Paméla*, qui n'eut qu'une représentation, ne peut être citée que pour la conformité du sujet avec *Nanine*, jouée quelques années après, mais ne mérite en aucune manière de lui être comparée. On a repris quelquefois *Amour pour Amour*, espèce de féerie en trois actes, qui est en partie le sujet que nous avons vu au Théâtre Italien sous le titre de *Zémire et Azor*, et en partie un commentaire assez fade de la charmante fable de *Tyrcis et Amarante*, de La Fontaine.

## SECTION VII

### Voltaire.

Parmi les talens qui ont manqué à Voltaire, et on les compte, il faut mettre celui de la comédie proprement dite. Il s'y était essayé de bonne heure, et même avec soin, mais non pas avec succès. *L'Indiscret*, joué en 1725, n'eut ue six représentations; il ne fut repris qu'au bout de quarante ans, et ne réussit pas davantage. L'indiscrétion n'est, dans cette pièce, qu'une nuance de la fatuité : Damis n'est indiscret que sur l'article de la galanterie. Le sujet pouvait devenir plus étendu et plus important, si l'auteur y eût fait entrer tous les effets de cette dangereuse faiblesse d'un esprit qui ne peut rien cacher, rien retenir (faiblesse qui a rendu plus

d'une fois le talent même incapable d'affaires), et ce mélange de prétention et d'étourderie qui fait que certains hommes aiment mieux dire du mal d'eux-mêmes que de n'en rien dire du tout. Mais si Voltaire n'a jamais conçu un caractère comique, il avait du moins une fois saisi le style de la comédie dans les personnages qui ne sont que raisonnables : à la vérité, c'est la partie la plus aisée, surtout pour un homme qui sait écrire en vers, et c'est celle qui occupe le moins de place dans ce genre d'ouvrage; mais enfin la première scène de *l'Indiscret* a ce mérite, et il est même d'autant plus remarquable dans Voltaire, que depuis il ne l'a pas retrouvé. Le rôle d'Euphémie, mère de Damis, n'a qu'une scène mais elle est parfaitement écrite.

Depuis deux mois au plus vous êtes à la cour;
Vous ne connaissez pas ce dangereux séjour.
Sur un nouveau venu, le courtisan perfide
Avec malignité jette un regard avide,
Pénètre ses défauts, et, dès le premier jour,
Sans pitié le condamne, et même sans retour.
Craignez de ces messieurs la malice profonde.
Le premier pas, mon fils, que l'on fait dans le monde
Est celui dont dépend le reste de nos jours:
Ridicule une fois, on vous le croit toujours.
L'impression demeure: en vain, croissant en âge,
On change de conduite, on prend un air plus sage;
On souffre encor long-temps de ce vieux préjugé,
On est suspect encor lorsqu'on est corrigé,
Et j'ai vu quelquefois payer dans la vieillesse
Le tribut des défauts qu'on eut dans la jeunesse.

Connaissez donc le monde, et songez qu'aujourd'hui
Il faut que vous viviez pour vous moins que pour lui.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Vous êtes indiscret : ma trop longue indulgence
Pardonna ce défaut au feu de votre enfance ;
Dans un âge plus mûr, il cause ma frayeur.
Vous avez des talens, de l'esprit et du cœur ;
Mais croyez qu'en ce lieu, tout rempli d'injustices,
Il n'est point de vertu qui rachète les vices,
Qu'on cite nos défauts en toute occasion,
Que le pire de tous est l'indiscrétion,
Et qu'à la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire
N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire.
Ce n'est pas en ce lieu que la société
Permet ces entretiens remplis de liberté ;
Le plus souvent ici l'on parle sans rien dire,
Et les plus ennuyeux savent s'y mieux conduire.
Je connais cette cour : on peut fort la blâmer ;
Mais lorsqu'on y demeure, il faut s'y conformer.
Pour les femmes, surtout, plein d'un égard extrême,
Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paraissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit ;
Cachez vos sentimens et même votre esprit.
Surtout de vos secrets soyez toujours le maître :
Qui dit celui d'autrui doit passer pour un traître ;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.

On ne peut ni mieux penser ni mieux écrire; mais d'ailleurs la pièce est absolument dénuée d'action, d'intérêt et de comique. La seule apparence d'intrigue qu'il y ait consiste dans une scène de brouillerie, conduite par un valet, et cette scène est copiée de *la Mère Coquette* de Quinault ; de plus, l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure. Le dénoûment

est un déguisement de bal, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus usé.

Quand le succès du *Préjugé à la mode* eut fait voir ce qu'on pouvait tirer du genre mixte introduit par La Chaussée, Voltaire, qui l'approuva beaucoup alors, et qui depuis l'a trop décrié, sentit que cette espèce de comédie était plus accessible pour lui que toute autre, puisqu'il s'en rapprochait par la nature de son talent, qui le portait au pathétique. Il donna *l'Enfant prodigue* en 1736, mais sans se nommer; et le succès en fut d'autant plus grand, que ceux qui l'applaudirent pendant trente représentations étaient fort loin d'y reconnaître le même homme, qu'ils avaient tant applaudi dans *Alzire* trois mois auparavant. Quelque flexibilité d'esprit que prouvassent ces deux ouvrages si différens, c'était pourtant le même fond de talent qui en faisait le mérite; et ce mérite, c'est le pathétique, c'est celui des rôles d'Euphémon père et fils, et de Lise. Le sujet est intéressant, et les deux derniers actes attendrissent jusqu'aux larmes. Il y a des scènes d'une éloquence touchante, sans cependant s'élever au-dessus de la situation et de la condition des personnages. Telles sont celles du jeune Euphémon avec son père et sa maîtresse : la poésie dramatique y est fort supérieure à celle de La Chaussée, pour l'élégance, la force, et cette espèce d'harmonie naturelle qui, dans tous les

genres, peut s'accorder avec le sentiment, et y ajouter. Voyez Euphémon aux pieds de Lise :

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour,
Qui fit rougir la nature et l'amour.
Jeune, égaré, j'avais tous les caprices;
De mes amis j'avais pris tous les vices;
Et le plus grand, qui ne peut s'effacer,
Le plus affreux, fut de vous offenser.
J'ai reconnu, j'en jure par vous-même,
Par la vertu, que j'ai fui, mais que j'aime,
J'ai reconnu ma détestable erreur;
Le vice était étranger dans mon cœur.
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul : il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins :
Mais quand les maux où mon esprit succombe,
Dans mes beaux jours, avaient creusé ma tombe,
A peine encore échappé du trépas,
Je suis venu : l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière,
Heureux cent fois, en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans *être haï* de vous.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

LISE.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore!

EUPHÉMON.

Si je vous aime! hélas! je n'ai vécu
Que par l'amour, qui seul m'a soutenu.

J'ai tout souffert, tout, jusqu'à l'infamie.
Ma main cent fois allait trancher ma vie:
Je respectai les maux qui m'accablaient;
J'aimai mes jours, ils vous appartenaient.
Oui, je vous dois mes sentimens, mon être,
Ces jours nouveaux qui me luiront peut-être;
De ma raison je vous dois le retour,
Si j'en conserve avec autant d'amour. .
Ne cachez point à mes yeux pleins de larmes
Ce front serein, brillant de nouveaux charmes;
Regardez-moi, tout changé que je suis;
Voyez l'effet de mes cruels ennuis.
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse;
Je fus peut-être autrefois moins affreux:
Mais voyez-moi; c'est tout ce que je veux.

Voilà Voltaire; et ce ton ne passe point les convenances : l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également; et qu'est-ce donc qui sera éloquent, si ce n'est l'amour, le malheur et le repentir?

Mais hors de là ce n'est plus Voltaire : ce n'est plus lui, quand il veut prendre le ton de la comédie, qui n'a jamais été le sien; la nature le lui avait refusé. Rondon, Fierenfat, et surtout madame de Croupillac ne sont qu'une charge grossière, qui paraît encore plus choquante au milieu d'un cadre intéressant, et parmi des beautés telles que celles que je viens de citer. Qu'est-ce qu'un président qui dit, en parlant de son frère?

. . . . . . . . Nous savons les affaires
Nous l'enverrons *en douceur aux galères*.

L'homme le plus ridicule ne sait-il pas ce que c'est que d'avoir un frère *aux galères*? Et quand il surprend Euphémon aux pieds de Lise!

Ou quelque diable a troublé ma visière,
Ou, si mon œil est toujours clair et net,
Je suis... j'ai vu... je le suis... j'ai mon fait.

Était-ce à Voltaire à donner dans le burlesque de Scarron? Et cette Croupillac, une femme de qualité, qui, dans une première visite, appelle Lise *ma mie!*

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance;
Un seul, hélas! *c'est bien peu, quand j'y pense.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, *pour qui je perds haleine*, etc.

Quelle plaisanterie et quel style! Et c'est celui de tous les personnages qui veulent être comiques. Écoutez Rondon avec sa fille :

Matoise, mijaurée,
Fille pressée, âme dénaturée!
Ah! Lise, Lise! Allons, je veux savoir
Tous les contours de ce procédé noir.
Çà, depuis quand connais-tu le corsaire?
Son nom, son rang; comment t'a-t-il pu plaire?
De ses méfaits je veux savoir le fil:
D'où nous vient-il? en quel endroit est-il?
Réponds, réponds. Tu ris de ma colère...

Non seulement cet amas d'expressions grotesques fait demander où est le goût de cet écrivain qui en avait tant; mais Lise même, dont le rôle est tout autrement fait, Lise ici a tort de rire : c'est un défaut de sens et de bienséance dans la situation et les alarmes où elle est; et d'ailleurs elle est trop bien née pour manquer à ce point à son père, surtout quand les apparences sont contre elle.

Sans insister davantage sur tous les défauts du même genre, qui sont assez reconnus, voyons ce morceau sur le mariage, que je me suis promis de citer, ne fût-ce que pour nous dédommager des détails désagréables où il a fallu entrer. C'est la jeune Lise qui parle :

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux, ou des biens.
Point de milieu : l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentimens, des goûts et des humeurs
*Serre* ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme, et que l'honneur épure.
Dieu! quel plaisir d'aimer publiquement,
Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfans, ces gages précieux,
Nés de l'amour, en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chère,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre, par un contrat,

Sa liberté, son nom et son état
Aux volontés d'un maître despotique,
Dont on devient le premier domestique;
Se quereller ou s'éviter le jour,
Sans joie à table, et *la nuit sans amour*;
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber, ou combattre sans cesse;
Tromper son maître, ou vivre sans espoir
Dans les langueurs d'un importun devoir;
Gémir, sécher dans sa douleur profonde·
Un tel hymen est l'enfer de ce monde.

Dans ces vers, d'autant plus souvent rappelés, que l'application en est plus fréquente, je n'en vois qu'un qui me paraisse une tache; c'est celui-ci :

Sans joie à table, et *la nuit sans amour*.

Il est trop libre, et par l'idée, et par l'expression, pour une fille bien élevée; il est excellent pour le poëte qui l'a fait, mais non pas pour le personnage qui le prononce. Cette disconvenance est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer en partie pourquoi cet homme, qui, dans d'autres genres d'ouvrages, a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique. D'abord, c'est que le comique et le plaisant, quoique ce dernier puisse et doive servir à l'autre, ne sont point essentiellement la même chose. Dans une

satire, dans une épître, dans un badinage quelconque, la gaieté naturelle et l'esprit peuvent vous suffire; vous parlez en votre nom, et vous pouvez vous servir de tous vos moyens. Mais au théâtre tout change de face : il faut d'abord être comique par les situations et les caractères, et Voltaire n'a jamais su être ni l'un ni l'autre; ensuite, ce sont ces situations et ces caractères qui déterminent le ton de plaisanterie convenable à la scène, et c'est encore ce que Voltaire n'a pas su saisir. — Mais pourquoi des hommes bien inférieurs à lui en sont-ils venus à bout? — La raison que je vais en donner paraîtra peut-être singulière, je crois pourtant que c'est la véritable. Deux qualités ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit : l'une l'a servi à merveille dans la tragédie; l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination, pour se mettre à la place des personnages tragiques. Rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentimens, de grandes idées : tout ce que recèlent les trésors d'une imagination heureuse et poétique, il l'avait. Mais il n'avait pas moins de ce qu'on appelle esprit proprement dit; il en avait infiniment; nul homme n'en eut davantage : et si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de son imagination, dans la comédie il fallait,

au contraire, se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire; et c'est ce qui lui était très-difficile, et peut-être même impossible. En fait d'esprit, il était trop lui pour devenir un autre; c'eût été un effort trop pénible, et tout ce qui demandait de l'effort répugnait à la manière d'être de cet homme extraordinaire, que la nature avait tellement favorisé, qu'il a produit à peu près sans peine tout ce qu'il a fait de bon et de beau. Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle (et ce n'a pas toujours été à beaucoup près pour la gloire et le bonheur du siècle ni de Voltaire), ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient: ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poëte, c'est la plaisanterie de Voltaire, l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenable à ces personnages, ce qui aurait exigé un travail qui lui était trop étranger, il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et, au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes,

selon la nature du personnage, il prenait pour tous un masque et une marotte : c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir. C'est dans cette dernière espèce que sont les Fierenfat, les Rondon, les Croupillac, les personnages de *la Femme qui a raison*, de *la Comtesse de Givri*, du *Dépositaire*, du *Droit du Seigneur*, plusieurs de ceux de *l'Écossaise*; tous ces êtres factices et burlesques, qui n'ont qu'un langage de fantaisie. Quant à l'autre espèce de disconvenance, les exemples en sont fréquens dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*. La suivante de Lise lui demande-t-elle compte de son cœur, elle répond:

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut, au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne rident plus la surface des eaux.

Ce n'est pas la conversation de Lise, c'est la poésie de Voltaire. Est-il question de son mariage avec Fierenfat,

C'est un breuvage affreux, plein d'amertume,
Que, dans l'excès du mal qui me consume,
Je me résous de prendre malgré moi,
Et que ma main rejette avec effroi.

Encore Voltaire.

Euphémon, en parlant des liaisons de son en-

fance avec Lise, se sert d'une comparaison toute poétique.

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

Qui ne connaît pas ces vers de *Nanine?*

Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois:
L'un est rempli de ces traits tout de flamme,
Dont la douceur porte la paix dans l'âme,
Qui rend plus purs nos goûts, nos sentimens,
Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchans;
L'autre n'est plein que de flèches cruelles,
Qui, répandant les soupçons, les querelles,
Rebutent l'âme, y portent la tiédeur,
Font succéder les dégoûts à l'ardeur.

C'est un très-joli madrigal, mais ce n'est pas là du dialogue.

A l'égard des plaisanteries qui sont celles de l'auteur, et non pas du personnage, en voici des exemples :

Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf:
Vous êtes libre et depuis deux ans veuf;
Devers ce temps, *j'eus cet honneur moi-même;*
Et nos procès, dont l'embarras extrême
Était si triste et si peu fait pour nous,
Sont enterrés *ainsi que mon époux.*

Cette manière de plaisanter sur le veuvage est d'un poëte qui badine et non d'un personnage

sérieux et décent. Cette même baronne dit, en voyant Nanine si jolie :

> Que la nature est pleine d'injustice !
> A qui va-t-elle accorder la beauté ?

Fort bien jusque-là ; c'est un trait d'humeur. Mais elle ajoute :

> C'est un affront fait à la qualité.

Ce vers est une ironie de l'auteur, qu'il fait dire sérieusement à la baronne. Cela est si vrai, que le trait serait excellent, si, après les deux premiers vers, une soubrette disait à part dans un coin du théâtre :

> C'est un affront fait à la qualité.

C'est donc évidemment l'auteur qui s'est mis en tiers dans le dialogue. Il serait inutile de multiplier les exemples : ceux-là suffisent pour mettre sur la voie un lecteur qui réfléchit.

Au reste, ce petit drame de *Nanine* est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre ; il est plein d'intérêt, de grâce et de détails charmans. Il eut dans sa nouveauté beaucoup moins de succès que *l'Enfant prodigue ;* mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté. Il y a des fautes de dialogue, de goût et de diction ; mais il ne tombe jamais dans le mauvais comique de *l'Enfant prodigue.* Blaise et Germon sont peu de

chose, mais ils sont ce qu'ils doivent être, et le babil de la petite vieille ne manque point de vérité: ce sont, en comédie, des nuances légères, mais elles ne sont pas fausses. J'observerai seulement que le rhythme de dix syllabes que l'auteur a employé n'est pas une nouveauté fort heureuse: elle n'a été adoptée dans aucun ouvrage connu. Elle me paraît avoir deux inconvéniens: l'un, que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécanisme de la versification trop sensible; l'autre, que la tournure des vers, étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit; et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion, qu'il faut préférer à tout.

*Le Droit du Seigneur* n'est qu'une simple réminiscence de *Nanine*, un roman de peu d'intérêt, irrégulièrement construit. Il était d'abord en cinq actes, et fut depuis réduit à trois: il ne fut pas plus accueilli d'une manière que d'une autre. Il y a quelques morceaux agréables, mais qui n'ont pu le soutenir sur la scène.

*La Femme qui a raison* n'y a jamais paru, non plus que *le Dépositaire*. On y trouve aussi quelques détails; mais ces deux ouvrages sont également destitués d'action, de vraisemblance, de bienséance et de goût.

*La Prude* est une imitation d'une comédie anglaise. Le fond du sujet, malgré les adoucis-

semens que l'auteur y a mis, est incompatible avec la décence de notre théâtre, et les mauvaises mœurs y sont plus odieuses que comiques. La prude est une espèce de tartufe femelle dont l'hypocrisie et la dépravation sont grossières et maladroites. L'intrigue est forcée; la versification est facile et négligée; les scènes sont mêlées de quelques jolis vers.

On revoit encore *l'Écossaise*; ce qui prouve que la fortune qu'elle fit dans sa nouveauté n'était pas due entièrement au plaisir que tout Paris semblait prendre au spectacle d'une vengeance publique. Il y a plus: la partie satirique de cet ouvrage est aujourd'hui ce qui plaît le moins. Il y a beaucoup moins d'art que d'amertume et de virulence; et si elle fut si constamment et si vivement applaudie, c'était seulement une marque de l'aversion et du mépris qu'on avait pour celui qui en était l'objet. C'est un tissu d'injures atroces. Je n'examinerai point si elles étaient fondées; mais, dans cette supposition même, c'est encore une raison pour les désapprouver. Le théâtre de Thalie n'est point fait pour ces sortes d'exécutions. J'ai observé ailleurs combien cette licence était dangereuse; car si le théâtre est ouvert à la satire personnelle contre un homme méprisable, la haine trouvera les moyens d'y monter pour insulter le talent estimable et honnête; et nous en avons vu des exemples.

*L'Écossaise* est évidemment une ébauche faite à la hâte : tout y ressent la précipitation et la négligence. Les événemens sont brusqués, les répétitions fréquentes, les scènes tronquées. Freeport et lady Alton sont outrés, l'un dans sa grossièreté brutale, l'autre dans sa violence forcenée. Mais ce même rôle de Freeport est quelquefois piquant par sa bizarrerie, et celui de Lindane est intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage; c'est le seul personnage qui soit bien traité, parce qu'il n'a rien de la comédie.

*La Mort de Socrate* ne doit point être considérée comme un ouvrage dramatique : l'intention de l'auteur est visible ; c'est une allégorie satirique et transparente, où même les convenances du genre ne sont pas toujours gardées ; et l'auteur, qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de temps en temps que sa pièce représente Athènes, l'Aréopage et les prêtres de Cérès.

## SECTION VIII.

### Diderot, Saurin, Sedaine.

Dans le temps même où l'on s'élevait encore contre les innovations de La Chaussée, quoique heureusement suivies par l'auteur de l'*Enfant prodigue* et de *Nanine*, un homme qui eut beau-

coup d'esprit et de mauvais esprit, beaucoup de connaissances et fort peu de jugement, des prétentions aussi exaltées que sa tête, quelquefois le talent d'une page, et jamais celui d'un livre, Diderot crut, toute sa vie, avoir fait une grande découverte en proposant le *drame sérieux*, le *drame honnête*, la *tragédie domestique*; et, sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de La Chaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique. Diderot acompagna ses deux essais de deux poétiques, qui seront examinées ailleurs. Le premier, intitulé *le Fils naturel*, fit un bruit prodigieux. L'auteur dirigeait l'*Encyclopédie*, et tout ce qui tenait à l'*Encyclopédie* étant alors une affaire de parti acquérait de la célébrité. Lorsque dans la suite le *Fils naturel* fut représenté, ce drame, dont l'impression avait fait tant de fracas, tomba très-tranquillement. C'était une déclamation froide et emphatique, aussi insupportable à la lecture qu'au théâtre; c'est tout ce qu'il est possible d'en dire.

Il n'en fut pas de même du *Père de famille*: il réussit, et on le joue encore, quoiqu'il y ait peu de pièces aussi peu suivies. Les deux premiers actes ont de l'intérêt, et il y a au second une scène entre le père et le fils, où le rôle de ce dernier est du moins passionné, si celui du père est déclamatoire; mais, passé ce moment, toute la machine du drame manque par les ressorts; et si

la pièce s'est soutenue au théâtre, c'est qu'au moins il y a toujours du mouvement, quoique ce mouvement soit faux. Il n'y a nulle raison pour que le commandeur s'adresse à Germeuil, et se repose sur lui de l'exécution de l'ordre qu'il a obtenu contre Sophie. Germeuil prétend que c'est pour le mettre dans une situation embarrassante que le commandeur lui offre sa nièce et sa fortune, en lui proposant de trahir Saint-Albin, dont il est l'ami, et de concourir à l'enlèvement de sa maîtresse. Mais tout cet embarras est imaginaire. D'abord, si le commandeur veut sérieusement faire enfermer Sophie (et il doit le vouloir, puisque la seule idée du mariage de Saint-Albin avec elle le transporte d'indignation), rien n'est plus inconséquent que de confier son projet à Germeuil, ami intime de ce même Saint-Albin, et amoureux de sa sœur Cécile. Il doit être sûr que Germeuil fera tout pour prévenir cette violence. Ensuite, il ne peut pas croire que Germeuil soit la dupe de ses offres insidieuses : ce jeune homme sait que le commandeur le déteste ; il le connaît pour un homme faux et méchant ; et de plus il n'ignore pas que ce n'est point un moyen d'épouser Cécile, que de faire une bassesse et d'outrager mortellement son frère. Enfin, pourquoi Germeuil se croit-il obligé de respecter un secret aussi odieux que celui du commandeur, au point de souffrir que son ami le prenne pour un

traître et pour un infâme? Pourquoi cache-t-il ce secret à Saint-Albin, puisqu'il l'a dit à Cécile? Qu'y avait-il de plus simple que de dire à tous les deux : Le commandeur m'a fait un outrage en me prenant pour un scélérat; voilà ce qu'il projette; défiez-vous-en, et prenez vos mesures? Dira-t-on qu'il craint le commandeur? Mais il le craint si peu, que c'est lui qui dérobe Sophie à ses persécutions. Et où la mène-t-il pour l'y soustraire? Dans la maison même du père de famille, où demeure ce commandeur. Encore une fois, pourquoi donc toute cette dissimulation? Afin que tous les personnages, divisés sans aucune raison, se désolent tous sans sujet. Aussi les trois derniers actes ne sont-ils qu'une suite d'allées et de venues, de brouilleries et d'explications, et surtout d'invraisemblances : il y en a tant, qu'il serait trop long de les détailler. Comment Sophie, qui n'est depuis quatre mois à Paris que pour implorer les secours de son oncle le commandeur, ne sait-elle pas depuis ce temps où il loge? Comment madame Hébert, cette femme à qui sa mère l'a confiée, vient-elle la chercher chez le père de famille? Assurément Germeuil, qui veut la cacher à tous les yeux, n'a pas dit où il la menait; comment donc cette madame Hébert le sait-elle? Pourquoi l'exempt, chargé d'un ordre du roi, s'en va-t-il sur-le-champ sans l'exécuter, dès qu'il apprend que la maison où il est n'est pas

celle du commandeur? cela change-t-il quelque chose à l'ordre qu'il a reçu? Et l'amour épisodique de Cécile et de Germeuil, comment est-il traité? Le père de famille désire leur union; pourquoi donc ne parle-t-il pas plus ouvertement à sa fille? Comment n'a-t-il aucun soupçon de leur inclination réciproque, lorsque le commandeur en est si bien instruit, et même lui en fait part? D'où vient cette grande surprise qu'il témoigne à la fin, quand ils lui avouent leur amour? Quoi, ce père de famille n'a pas plus de connaissance du cœur de ses enfans! Il est émerveillé que des jeunes gens élevés ensemble aient du goût l'un pour l'autre! On ne finirait pas sur les observations de ce genre; et cependant l'auteur dans ses poétiques invoque à tout moment la nature! cela est plus commun et plus aisé que de la connaître.

Son dialogue s'en éloigne autant que son action : c'est tantôt le langage d'un philosophe, tantôt celui d'un prédicateur, ailleurs celui d'un énergumène. C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le père de famille *pleure*, et Saint-Albin *pleure*, et Sophie *pleure*, et Cécile *pleure*. L'auteur a soin de nous avertir, en interligne, de tous ces *pleurs*. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté si gratuitement tracassière du commandeur que parce qu'il rompt un peu cette triste uniformité, et

que, parmi tant de gens qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point.

Un des drames du même genre qui a eu le plus de succès, c'est *Beverley*, imitation assez fidèle du *Joueur anglais*, l'une des pièces les plus intéressantes, et, ce qui est plus remarquable, une des plus régulières du théâtre de Londres. *Beverley* est beaucoup mieux conduit et beaucoup plus naturellement écrit que *le Père de famille* : c'est un tableau frappant et vrai des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu; et trop souvent el'e en a produit de semblables. Regnard n'en avait considéré que les folies et les ridicules; aussi n'a-t-il fait de son Joueur qu'un jeune étourdi qui fait des dettes, trompe son père et sa maîtresse, et emprunte aux usuriers : celui de Saurin est un homme marié, qui ruine sa femme, sa sœur et ses enfans; et le sujet était susceptible d'être traité sous ces deux points de vue, et théatral dans l'un et dans l'autre. La manie de *Beverley* pour le jeu est très-bien peinte, surtout quand, malgré toutes ses résolutions, Stukély l'entraîne de nouveau dans le piége; et les séductions de ce perfide ami ont encore l'avantage d'être une sorte d'excuse pour Beverley. Mais d'un autre côté la bassesse de ce personnage est dégoûtante, et le désespoir de Beverley, qui va jusqu'à lever le couteau pour tuer son enfant, passe la mesure, et même manque le but moral,

parce qu'un joueur qui verra ce spectacle, fait pour l'instruire, peut se dire qu'il ne sera jamais capable de cette rage dénaturée. Ajoutez que le spectateur, qui voit lever le couteau sur l'enfant, est trop sûr que le père ne frappera point : d'où il résulte une atrocité gratuite. Une autre faute, c'est que la femme de Beverley, dont la maison n'a plus de meubles, a encore des diamans pour une somme considérable ; ce qui n'est guère naturel, puisque d'ordinaire on vend le superflu avant de se priver du nécessaire. Mais en total cet ouvrage, sans pouvoir être comparé au chef-d'œuvre de Regnard, est estimable, et pour le plan et pour l'exécution, et fait honneur à l'auteur original et à son imitateur.

Ce n'est pas la peine de parler de *Cénie*, qui n'est qu'une copie faible et maniérée de la *Gouvernante* ; elle eut un succès passager du vivant de l'auteur, qui dut cette indulgence à son sexe et à la réputation que lui avaient faite, à bien plus juste titre, les *Lettres Péruviennes*. Depuis la mort de madame de Graffigny, *Cénie* n'a pas été reprise, et n'est pas lue davantage.

Sedaine, que nous retrouverons à l'article de l'*Opéra comique*, a laissé au théâtre un drame qu'on y revoit avec quelque plaisir, *le Philosophe sans le savoir*, dont le véritable titre, comme l'auteur le dit dans sa préface, était *le Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre : ainsi ce

n'est pas la faute de l'auteur, si l'ouvrage n'a rien de commun avec le titre. Sedaine n'a jamais l'enflure de Diderot; mais il tombe souvent dans l'excès contraire, dans l'insipidité des petits détails. Les premiers actes de son drame en sont remplis; ce qui ne contribue pas peu à les refroidir. C'est une véritable puérilité que d'amener sur la scène une fille qui, le jour de son mariage, a mis du rouge pour la première fois, et vient chez son père en visite, pour finir par dire, comme Pourceaugnac : *Ah! il m'a reconnue.* Toute espèce de vérité sans intention est aussi sans effet. Mais, d'un *autre côté*, Sedaine a souvent marqué l'un et l'autre dans des traits d'observation qui paraissent indifférens, et qui ont de la finesse en rentrant dans l'intérêt. Tel est celui de *la lampe de mademoiselle Victorine*, dont on parle au fils de la maison, qui est amoureux de cette Victorine, et qui, prêt à partir pour aller se battre, songe que peut-être il ne la verra plus. En général, Sedaine, accoutumé à dessiner des canevas pour le musicien, indique plus qu'il ne développe, dans la comédie comme dans l'opéra comique. Tel est ici l'amour de ce jeune homme et de Victorine, qui n'est aperçu que dans le lointain. L'intérêt de la pièce est d'ailleurs fondé tout entier sur le péril du fils de la maison, péril que l'auteur a jeté avec art au milieu de la joie et des fêtes d'une noce. Mais l'intrigue n'est conduite ni avec force ni avec

vraisemblance, et les incidens ne sont point assez liés au sujet. La proposition d'Antoine, de ce vieux commis qui veut aller se battre pour son maître, est insensée; et ce même Antoine, qui doit être un homme sage et ferme, perd la tête au point de ne rien voir de ce qu'il doit voir le mieux, et de venir annoncer brusquement au père la mort du fils, sans prendre la peine de s'assurer au moins d'un fait de cette importance: de là les coups du marteau (imitation forcée du coup de canon d'Adélaïde), qui ne laissent pas de produire leur effet, parce que le spectateur ne peut s'apercevoir de la fausseté des moyens que dans la scène suivante, et que la réflexion ne détruit pas l'impression antérieure; ce qui est une excuse pour l'auteur. Il y a du naturel dans le dialogue, mais de ce naturel qui ne saurait se passer de l'acteur, et qui disparait à la lecture, faute d'expression.

Une autre pièce du même auteur, *la Gageure imprévue*, tirée d'un conte de Scarron, est plutôt un joli proverbe qu'une comédie. Il n'y a ni action ni intrigue: c'est une espèce d'énigme dont on ne sait le mot qu'à la fin; mais les détails sont d'une originalité amusante.

Je ne dirai rien de quelques autres drames qui ne sont pas sans mérite, et dont les auteurs sont vivans; encore moins de la foule innombrable de drames qui sont morts avant leurs auteurs. Je finis

par quelques nouvelles réflexions sur ce genre, appelé communément *tragédie bourgeoise*.

Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près des deux écueils, bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des événemens, et l'atrocité ou la bassesse des caractères. Il n'a de la tragédie ni la dignité des personnages, ni l'appareil de la représentation, ni l'intérêt attaché aux grands événemens, aux noms célèbres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets; il ne peut donc guère s'élever jusqu'à ce sublime qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. Quant à l'intérêt, ceux qui ont cru qu'il était naturellement plus vif dans le drame, parce que les personnages sont plus près de nous, se sont bien trompés. Il est dans la disposition du cœur humain de mesurer la pitié pour le malheur sur le rang et l'élévation du malheureux, et de calculer ce qu'il souffre par ce qu'il a perdu ou par ce qu'il

risque de perdre : de là cette compassion assez générale pour les grands tombés dans la disgrâce. Quoi qu'ils aient fait, on leur pardonne assez volontiers dès qu'ils ne peuvent plus faire de mal, et bientôt ils sont plus oubliés que haïs. Le passage de la grandeur à la misère, ces changemens imprévus, ces révolutions de la fortune, font sur nous, au théâtre comme dans l'histoire, une impression infaillible. A cette considération il faut en joindre une autre non moins fondée, c'est que les destinées des rois et des grands sont pour nous dans une espèce d'éloignement très-favorable à cette perspective théâtrale, l'un des principes de l'illusion dramatique, et l'un des secrets des arts d'imitation. Et qui ne sait combien c'est une route sûre pour maîtriser notre âme, que de s'emparer d'abord de notre imagination?

Le drame ne peut donc nous attacher que par un intérêt d'action très-puissant. Or, cet intérêt ne peut s'établir le plus souvent que par des circonstances extraordinaires, dont l'assemblage peut choquer la vraisemblance, ou par des caractères bas et atroces, qui nous révoltent et nous dégoûtent. On répondra que ces deux inconvéniens existent de même pour la tragédie : mais il y a une différence essentielle à observer, c'est que dans la tragédie l'importance des objets, l'élévation des personnages, la sphère si étendue des probabilités historiques, nous disposent bien plus facile-

ment à croire un certain nombre de faits étonnans et presque merveilleux, au lieu que ces mêmes faits ne nous paraissent plus qu'un échafaudage de commande, lorsqu'ils sont accumulés sur une destinée vulgaire. Que l'on songe, d'un autre côté, que dans la tragédie les grands crimes sont liés à de grands intérêts qui les ennoblissent en quelque sorte, et, sans rendre celui qui les commet moins coupable, le rendent moins vil à nos yeux. Un scélérat fameux peut imposer par la hauteur de son caractère et de ses entreprises; mais des forfaits obscurs et des atrocités domestiques ne peuvent guère élever l'imagination, et flétrissent l'âme.

Il résulte que le *drame* offre de grandes difficultés au talent fait pour les apercevoir, et de dangereuses facilités à l'homme médiocre, dispensé d'écrire en vers, et de se porter à la hauteur des grands personnages et des grandes vues de l'histoire. Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur, qui sait juger et choisir un sujet. S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui; et celui qui a du génie peut en mettre partout. Rien n'empêche qu'entre ses mains un drame, surtout s'il est écrit en vers, ne puisse être un très-bel ouvrage; il peut même s'élever jusqu'aux situations et jusqu'à l'éloquence de la tragédie. Mais ce n'est pas sur des exceptions qu'il faut

juger ; et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun.

## SECTION IX.

### Fabre d'Églantine et Beaumarchais.

J'ai maintenant à parler de deux auteurs morts depuis que cet article de la comédie a été composé, Fabre d'Églantine [1] et Beaumarchais ; deux hommes absolument différens sous tous les rapports, et que l'ordre des temps rapproche ici, quand tout le reste les sépare. Ils ont cela seul de commun, qu'ils appartiennent non-seulement aux lettres, mais à l'histoire ; car tous deux y seront nommés, mais l'un en passant, et dans cette foule d'insensés presque en même temps complices et victimes du délire révolutionnaire ; l'autre, avec quelque attention et quelque honneur, comme ayant signalé un grand courage dans de grands dangers, et comme mêlé à des opérations politiques où son caractère et ses

[1] Il avait pris ce surnom, assez bizarre, d'un prix qu'il avait remporté, je ne sais comment, aux jeux floraux de Toulouse, et qui consistait dans une églantine d'argent. On ne tarda pas à avoir des surnoms, ou prénoms, ou pronoms, bien autrement extraordinaires : quelques-uns subsistent encore.

moyens le rendirent utile à sa patrie et même aux étrangers. Je m'arrêterai sur le premier autant qu'il le faudra pour évaluer le seul titre qu'il pourra garder au théâtre, et surtout pour étouffer les poisons déposés dans une production posthume, *les Précepteurs*, aussi scandaleusement applaudie sur la scène qu'exaltée par des journalistes, dignes prôneurs de sa muse immorale et de sa mémoire abandonnée, quand il eût été à souhaiter pour lui que toutes les deux fussent également ensevelies. Je m'arrêterai un peu davantage sur le second, dont la personne et la plume offrent beaucoup à observer : la première, par le contraste de ses excellentes qualités avec les calomnies absurdes dont elle a été l'objet : la seconde, par un autre contraste, celui des vice de genre et des défauts de goût avec un talent très-réel et très-original ; espèce d'alliage qui, dans ses écrits, et surtout dans son théâtre, est d'autant plus séduisant que l'imitation en est plus facile.

## FABRE.

Fabre, comédien de province, vint à Paris peu de temps avant la révolution, apportant, disait-on, *une douzaine* de pièces de théâtre, tragédies, comédies, opéras comiques, etc. Tout ne fut pas joué, et ce qui put l'être est déjà, pour la plus grande partie, oublié depuis long-temps.

*Augusta*, prétendue tragédie, et une comédie du *Présomptueux*, furent à peine achevées, celle-ci notamment dans un temps où les théâtres étaient déjà *révolutionnés*, et où Fabre lui-même était devenu une puissance. Mais il fut plus heureux dans *l'Intrigue épistolaire*, qui eut beaucoup de vogue aux représentations, et dans *le Philinte de Molière*, qui attira les regards des connaisseurs. On pourra voir ailleurs une analyse [1] détaillée de cette dernière pièce: il suffit de dire que c'est sans comparaison le meilleur, ou plutôt le seul estimable ouvrage que Fabre ait laissé, non pas à ceux qui lisent, mais du moins à ceux qui vont au spectacle. Il est vrai que le titre même de la pièce est d'abord une fausseté et une ineptie: c'est calomnier très-ridiculement Molière que de faire du complaisant Philinte, qu'il a fort à propos opposé au misanthrope Alceste, un homme dénué de toute morale et de toute humanité, en un mot, un parfait égoïste; ce qui est véritablement le Philinte de Fabre. Molière opposait un excès à un excès, celui de la douceur à celui de la sévérité; mais il en savait trop pour mettre en regard et sur la même ligne les vices du cœur et les travers de l'esprit. Quand le règne des bienséances sera rétabli, l'on effacera cette insulte publique à la mémoire de Molière, et la pièce sera intitulée

[1] Tome XV. [illegible]

ce qu'elle est, *Philinte* ou *l'Égoïste*. Cette étrange méprise ferait présumer que Fabre lui-même n'avait pas bien compris ce qu'il faisait. Envenimé de haine, comme tous les esprits de la même trempe, contre tout ce qui s'appelait homme du monde, contre tout ce qui avait dans la société un rang qu'il n'avait pas et ne devait pas avoir, il eût bien voulu faire croire que toute la société était en effet composée de méchans et de fripons; et cette espèce de haine (on a dû le voir assez dans les événemens de nos jours) était bassement envieuse, et pas plus morale que politique. Mais enfin il eut le mérite de tracer un caractère très-prononcé, et trop commun dans la corruption *philosophique* de notre siècle, l'égoïsme de principe et de calcul, sujet essayé deux fois [1] en peu d'années et sans succès, et que lui seul a su traiter. Il n'est pas moins vrai qu'il a manqué ce qu'il y avait à la fois et de plus moral et de plus comique dans le sujet; mais c'est ce que Fabre était bien loin d'apercevoir. Si le Philinte de Molière n'est qu'un peu trop homme du monde, celui de Fabre est décidément *philosophe*; j'entends de ceux dont l'auteur de la comédie de ce nom a dit fort spirituellement :

> . . . . . . . . . . . . Pour moi, je les soupçonne
> D'aimer *le genre humain*, mais pour n'aimer personne.

[1] *L'Homme personnel*, de Barthe; et *l'Égoïsme*, de M. Cailhava.

Combien leur jargon à la fois emphatique et doucereux, leur hypocrisie de phrases, leur ton rogue ou mielleux, selon le besoin et l'occasion, auraient pu répandre de teintes légères et badines sur *le Philinte Égoïste*, si l'auteur avait eu assez de sens pour saisir ces nuances, et assez de talent pour en égayer son tableau. Il eût évité un des défauts les plus marqués de son ouvrage, et qui en affaiblit le plus l'effet dans la nouveauté et aux reprises, le sérieux trop fréquent, qui fait que son *Philinte* tient plus souvent du genre mixte qu'on appelle drame que de la comédie proprement dite. On peut se souvenir qu'il fut plus estimé que suivi, et je crois en avoir assigné ici une des causes principales. Les connaisseurs lui savent gré de cette idée vraiment heureuse et dramatique, d'avoir fait trouver à l'égoïste sa punition dans son égoïsme même, et fait retomber sur lui les conséquences de ses détestables principes. Mais en général on aurait voulu que la pièce fût plus gaie et plus amusante, et l'on n'avait pas tort : toute comédie doit l'être. On rit peu à celle-là; et combien l'on rit encore au *Misanthrope*, quoiqu'on y désirât, ce me semble, un peu plus d'action et d'intrigue! Ce n'est pas assurément que je sois capable d'établir aucune ombre de parallèle entre deux productions qui sont à une si prodigieuse distance l'une de l'autre : si j'ai nommé *le Misanthrope*, c'est la faute de

Fabre, qui par son titre même rappelle malheureusement cet inimitable chef-d'œuvre, dont lui seul peut-être pouvait ne pas redouter le souvenir et la concurrence, tant son amour-propre était fou. Aussi l'ai-je entendu se vanter tout haut de ne consulter personne : il regardait les avis comme des piéges, et les critiques comme des injures. Il avait pourtant de l'esprit naturel, et même son talent ne pouvait guère être autre chose; car on peut conclure de ses écrits qu'il manquait d'études et d'éducation. L'ignorance de la langue y est portée à un excès qu'on ne retrouverait dans aucun écrivain connu, depuis cent cinquante ans que la langue est fixée. Il faut, pour s'en faire une idée, avoir le courage de le lire de suite; et comme les fautes de grammaire sont susceptibles de démonstration pour tout homme un peu instruit, une preuve qu'il ne l'était pas, c'est qu'il affecta de ne rien comprendre aux reproches qu'on lui fit sur sa diction, lorsqu'il eut paru meriter par son *Philinte* qu'on l'avertit de ses fautes. On ne voit pas non plus qu'il ait mis depuis le moindre soin à corriger son style; et s'il l'avait pu, il est vraisemblable que l'amour-propre même l'eût intéressé à rendre au moins supportable à la lecture ce que les bons juges avaient trouvé digne d'estime au théâtre; au lieu qu'il ne lui restera dans la postérité que le plan bien conçu d'un drame illisible.

Je ne sais si le sérieux reproché à son *Philinte* le piqua d'émulation, et lui fit chercher le mérite de la gaieté dans *l'Intrigue épistolaire*, mais il ne trouva pas celle qui est de bon goût. Cette *Intrigue*, qui n'est qu'une grossière contre-épreuve du *Barbier de Séville*, en est aussi loin que le très-joli *imbroglio* du très-amusant *Barbier* est lui-même encore loin des bonnes pièces du haut comique. Celle de Fabre n'est qu'un vieux canevas rapiécé de tous les lambeaux de l'ancien théâtre italien et espagnol, déjà usés depuis cent ans sur le nôtre, et qu'assurément la broderie du style de Fabre n'était pas propre à relever. Molière, qui s'en servit dans ses commencemens, mais en homme qui sait perfectionner tout ce qu'il touche, donna dans son excellente *École des Maris* le meilleur modèle possible de ce genre secondaire, dont les moyens, par eux-mêmes faciles et nombreux, ont en même temps l'inconvénient de se ressembler trop, soit par des ressorts trop forcés, soit par des résultats trop prévus. Molière, au lieu d'épuiser ce jeu de machines, devenues vulgaires dès ce temps-là, sut le premier y mettre de l'art et de la mesure, les raffina sans les multiplier, les réduisit à la vraisemblance, et fit sortir, d'un très-petit nombre d'incidens bien liés et bien ménagés, des effets de situation, de caractère et de dialogue. Ce fut là le progrès rapide qui le conduisit [illegible] de l'*Étourdi* et du *Dépit amou-*

*rtus* à *l'École des Maris* et à *l'École des Femmes*. Disciple des Espagnols dans les deux premières, il semblait leur dire dans les deux autres: Voilà comme il convient au vrai talent de traiter votre genre, qui, même tel que je vous l'ai fait voir, n'est encore qu'au second rang. Et bientôt après il créa la comédie de caractère et de mœurs, dont personne en Europe n'avait encore eu l'idée. Si je retrace cette marche, qui ne peut être que celle d'un génie rare, ce n'est pas, encore une fois, que je demande à Fabre rien de semblable, même dans ce genre inférieur, le seul dont il s'agit ici. Beaumarchais, qui avait bien un autre esprit et un autre talent que Fabre, n'a fait, dans son *Barbier de Séville*, que se rapprocher plus que personne du degré où Molière avait porté autrefois ce genre d'intrigue, que lui-même ensuite, par des conceptions d'un ordre bien supérieur, fit baisser beaucoup dans l'opinion, mais qui dans ces derniers temps fut ressuscité et accueilli avec joie, faute de mieux. Je veux dire seulement qu'après tant de secours et de modèles Fabre n'en est que plus inexcusable de n'avoir fait de son *Intrigue épistolaire* qu'une très-gauche et très-lourde caricature de tout ce que l'on connaissait, d'amalgamer maladroitement ce qu'il prend partout, de heurter sans cesse la vraisemblance et le sens commun, sans pouvoir même tirer une seule situation vraiment comique de la quantité de ses con-

sorts qu'il met en œuvre; de n'avoir pas un seul caractère bien entendu et bien soutenu; et de n'obtenir le rire que par des rôles de charge et des scènes de tréteaux. A la preuve : car il est temps que la critique se fasse entendre, et précède les sifflets qui bientôt, je l'espère, chasseront de notre scène régénérée toutes ces productions bâtardes dont l'existence prolongée anéantirait enfin l'art dramatique et le théâtre français.

Son Clénard n'est autre chose que Bartholo sans esprit; et quoiqu'il soit procureur, il finit, indépendamment de toutes ses autres sottises, par être dupe de l'artifice le plus trivial, il est vrai, dans les dénoûmens de comédies, à dater des *Plaideurs*, un écrit substitué à un autre, mais qui certainement, de tous les escamotages possibles, est celui qui doit échapper le moins à un vieux procureur, averti même d'avance (tant l'auteur est adroit!) que c'est là nommément le seul piége dont il ait à se garantir. Et il y tombe! Un vieux retors tel que Clénard, qui n'est rien moins qu'un fou tel que Chicaneau, signe sans y regarder! Il donne raison à Cléry, son jeune rival, déguisé en clerc de notaire, contre le véritable clerc, qui, pendant un quart d'heure, n'a pas même l'esprit de se faire entendre, qui n'a que quatre mots à dire pour se faire connaître, et ne les dit pas, qui ne parvient pas même à donner le moindre soupçon au soupçonneux Clénard. Certes il n'y a ni esprit

ni talent à bâtir une pièce sur un pareil amas d'absurdités; et ce n'est pas ainsi que Beaumarchais construit un *imbroglio*. Ses tours d'adresse sont de nature à ce qu'on puisse être dupe sans être un imbécile, et à ce que les spectateurs puissent applaudir sans être des sots.

Que dire de cette invention puérile et faite pour des contes d'enfans, de cette lettre attachée par Cléry au pan de l'habit du tuteur, apparemment avec la certitude que personne ne l'apercevra, si ce n'est celle à qui on l'adresse? C'était bien la peine de se travestir en garçon marchand pour ne pas même monter chez Pauline, quoique ce soit dans ce cas-là l'usage général et indispensable que le marchand lui-même étale ses étoffes, et qu'il n'y ait pas ici la moindre raison particulière pour que Clénard et sa sœur ne le fassent pas monter, puisqu'ils ne se défient de lui en aucune manière. Et depuis quand un garçon marchand livre-t-il des ballots de soie à la discrétion d'un jeune homme inconnu? Cela serait tout au plus possible, si l'inconnu commençait par acheter tout, comme on le voit dans quelques romans. *J'ai gagné deux commis*, dit Cléry dans sa lettre, et comment les a-t-il *gagnés*? Supposons qu'il en ait même eu le temps, lorsqu'à peine il a celui d'être instruit de l'achat projeté; ce Cléry, *qui a peu de fortune*, frère d'un peintre qui meurt de faim, est-il l'opulent Almaviva, qui a

toujours ses poches pleines d'or, pour persuader des Basiles qui n'ont rien à perdre ni à risquer? et des commis de magasin sont-ils dans le cas de ces Basiles? Que de moyens faux pour en amener un follement périlleux, celui d'une lettre qui peut tout perdre, à moins du plus grand hasard!

Autre invention de la même force, celle de la lettre que Pauline veut faire partir pour son amant, et qu'elle met subtilement à la place d'une autre lettre que la sœur de Clénard, surveillante de sa pupille, doit envoyer, par un commissionnaire, on ne sait où. On prend la précaution de nous dire qu'*elle a la vue très-mauvaise*, et rien n'est plus commode en effet que des personnages aveugles pour faire jouer de pareils ressorts de comédie. Je conçois qu'il faut à l'auteur des aveugles pour ne pas voir le gros fil qui fait mouvoir ces marionnettes; mais, aveugle tant qu'on voudra, elle descend à la porte pour donner la lettre au commissionnaire; et il faut bien, suivant la coutume et le besoin, qu'elle lui dise où il doit aller. S'il sait lire, il verra que l'adresse contredit l'ordre; il le dira : s'il ne sait pas lire, il n'ira pas chez Cléry; il ira où on lui a dit d'aller; et, dans les deux cas, que devient le message et le secret? Est-il permis d'appeler *Intrigue* cet assemblage d'inepties et d'impossibilités qu'on passerait dans une *parade* des boulevards, parce qu'alors tout serait d'accord avec le titre? Le style d'ailleurs

serait souvent dans le genre, à commencer par le rôle de la sœur, qu'on peut appeler, pour ses proverbes, la femelle de Sancho Pança. Le bon choix de comique, qu'un personnage qui parle ainsi :

> A cheval qui veut fuir il ne faut d'éperon.
> L'occasion, *je sais*, fait souvent le larron.
> Mais à bon chat bon rat : j'étais bonne, et je change.
> Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange.
> Enfin, bon averti, mon enfant, en vaut deux.
> Suffit : *péril* prévu n'est plus si *dangereux*.
> Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête ;
> Abus : avant le saint ne chômons[1] pas la fête.
> Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour,
> Et voyageur de nuit se repose le jour.
> Pour n'avoir plus d'amis, il suffit d'une faute,
> Et l'on compte deux fois quand on compte sans l'hôte.

Et le rôle entier est dans ce goût ! Où est don Quichotte, pour s'écrier ici fort à propos, comme dans Cervantes : « *Maudit sois-tu de Dieu et de » ses saints, misérable, avec tes proverbes enfilés » deux à deux !* » Mais le rôle du peintre Fougère est-il meilleur ? C'est un véritable grotesque.

[1] L'auteur, qui savait plus de proverbes que d'orthographe, a écrit *chaumons* : car ce n'est sûrement pas une faute d'impression. Je la vois encore répétée tous les jours dans les papiers qui circulent ; c'est de l'orthographe révolutionnaire. Beaucoup de nos auteurs devraient avoir au moins le bon sens de M. Jourdain, qui demande avant tout, à son *maître de philosophie*, de lui apprendre l'orthographe. Mais nos *philosophes* du jour seraient-ils tous en état de l'enseigner ?

L'auteur a voulu, mais très-sérieusement (on ne saurait en douter) lui donner l'enthousiasme de son art, comme le Métromane de Piron a celui de la poésie : c'est le peintre de taverne qui veut copier une tête de Van-Dyck. Ce Fougère est un fou burlesque, qui parle de son talent, comme don Japhet de sa parenté avec l'empereur, *son cousin au mille huitantième degré :*

. . . . . . . . . . . . Paix, madame Fougère.
Voilà, grâces à vous, à l'humeur qui vous prend,
Dix fautes que je fais dans la barbe d'Argant.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Parler au procureur ! me mêler de chicane,
Et frapper mon cerveau d'un mélange profane
D'objets rapetissés, qui tiendraient étouffé
Pendant plus d'un grand mois, mon génie échauffé !

*Ce génie echauffé* doit être facile à refroidir, car il ne s'agit nullement de *chicane ;* il s'agit d'empêcher, en payant ce qu'il doit, qu'on ne saisisse ses meubles et son lit : c'est là ce que l'auteur appelle *chicane*, et je n'en suis pas trop surpris. Mais ce qui pourrait étonner, si ce pauvre Fougère, dont on prétend faire un artiste enthousiaste, n était pas un pitoyable fou, c'est de le voir aller chez ce même procureur dont il craignait tant d'approcher, et lui parler et le haranguer fort au long. Pourquoi ? Pour lui redemander à grands cris une vieille cuirasse que les huissiers ont emportée : il faut l'entendre.

CLÉNARD.

Que venez-vous chercher *en ces lieux?* Et pourquoi?...

FOUGÈRE.

Ne le savez-vous pas? Pouvez-vous?... Mais que dis-je?
Je ne me flatte pas d'un semblable prodige.
Vous ignorez, sans doute, et ne concevez pas
Le *sublime* motif qui guide ici mes pas.

*Sublime* assurément, comme on va voir, et digne de *guider ici ses pas*. Mais pourquoi le procureur, qui n'est pas monté au tragique comme le peintre, lui demande-t-il ce qu'il vient chercher *en ces lieux*, mots qu'on n'a peut-être jamais prononcés dans l'étude d'un procureur? Cela est aussi ridicule, aussi faux, aussi plat, que si Agamemnon disait en voyant Achille: *Que demande ici Monsieur?* Et je parierais encore que Fabre n'aurait rien compris à cette observation, non plus que beaucoup d'auteurs dramatiques d'aujourd'hui, à en juger par l'inconcevable mélange de tous les tons et de tous les styles, l'un des caractères de la barbarie dominante. Fougère continue:

Dois-je m'en étonner? Et de pareilles âmes
Peuvent-elles *brûler de ces célestes flammes*
Qu'allume dans nos cœurs le plus noble des arts?
. . . . . . . . . . . . Un meuble précieux,
Une cuirasse, enfin, qui doit être *en ces lieux*.

CLÉNARD.

Une cuirasse? Quoi!

FOUGÈRE.

La perte serait grande.
Gardez-vous de *nier* ce que je vous demande.

(Il veut dire *dénier* ou *refuser* : qu'importe?)

Son usage est trop noble ; *et quel sublime emploi!*
Renaud, Tancrède, Argant, Clorinde, Godefroi,
En seront revêtus. Rendez-moi ma cuirasse ;
N'outragez pas les arts, n'outragez pas le Tasse.

(Le Tasse est bien là!)

On ne résiste point à ce nom éclatant :
Rendez-la-moi, monsieur, et je m'en vais content.
Ce meuble m'est sacré, sa valeur infinie;
C'est l'armure, en un mot, de la tendre Herminie.

S'il y a quelque chose d'aussi risible que ce *phébus*, que l'auteur prend de très-bonne foi pour du *sublime*, et que ces *burlesques écarts*, qu'il prend pour de *l'exaltation*, c'est le soin qu'il a eu de nous avertir de ce qu'il fallait en penser, dans les petites notes indicatives, jointes au dialogue de ses personnages, et qui ne laissent aucun doute sur son intention. Ainsi, lorsque Clénard se moque, et avec grande raison, du *phébus* et des *burlesques écarts* de Fougère, l'auteur met en italique *Clénard, moqueur comme les sots*; et Fougère réclamant sa cuirasse, au nom du Tasse et de tous ses héros, c'est *Fougère exalté*. J'avouerai bien qu'en total

le rôle de Clénard est celui d'un *sot*, dans toute la force du terme, mais ce n'est pas ici; et je prendrai la liberté d'être *moqueur* comme lui, sans croire être un sot; et je me *moquerai*, avec tous ceux qui ne sont pas des *sots*, d'un imbécile énergumène qui n'est *exalté* qu'en bêtise. Il est évident, puisque l'évidence est nécessaire contre la démence autorisée, que la prétendue *exaltation* de Fougère n'est point d'un artiste passionné, mais d'un échappé des Petites-Maisons. Si on lui avait enlevé le moindre dessin, la moindre esquisse, il pourrait avoir une colère de peintre; mais invoquer le Tasse pour une vieille cuirasse d'atelier, appeler *meuble précieux et sacré*, *meuble dont la perte serait grande*, une antiquaille qu'il peut trouver partout, même pour rien, et confondre un objet si commun avec *la cuirasse d'Herminie*, qui, dans la langue de son art, s'il la savait, n'est et ne doit être que sous son pinceau, c'est dans la tête de l'auteur une énorme balourdise, et sur la scène comique une plate turlupinade à renvoyer à la foire. Renvoyons-y tout d'un temps le troisième acte entier, qui se passe dans la maison du peintre; cette jeune fille novice et son amant, qui se déguisent en mannequins; ce Cléry, qui laisse enlever sa maîtresse par des *recors*, quoiqu'il soit armé d'une *pique* (Fabre aurait dû mieux savoir ce que pouvaient les *piques*, au moins contre

ceux qui ne se défendaient pas, et les *recors* ne se défendent guère); ce Cléry, qui se laisse emporter lui-même sans résistance, malgré sa *pique*; ce Fougère, qui, voyant sa chambre pleine d'archers, ne se doute même pas de ce qui se passe, et s'amuse à déclamer un demi-quart d'heure contre les *mannequins*, lui qui ne saurait se passer d'une *cuirasse;* cet artiste *exalté*, qui, ayant l'épée à la main, ne se sert pas plus de son épée que son frère de sa *pique*, et qui n'est dans toute cette scène, comme l'indique ingénieusement l'auteur en interligne, que *stupéfait* et *agité*. Tout cela peut faire rire en certains temps, à l'aide des grimaces des acteurs, mais doit, en d'autres temps, aller retrouver dans leur préau *le beau Liandre, et monsieur de Gilles son valet, et mameselle Zirzabelle sa maîtresse.*

Quant à la pupille Pauline, l'auteur lui a donné tantôt la naïveté d'Agnès, tantôt la finesse de Rosine; ce qui forme, comme on peut s'y attendre, un amalgame fort heureux et un caractère très-conséquent [1]. Elle raconte à son tuteur comment elle a fait la connaissance de Cléry,

[1] L'époque où j'écris m'oblige de redire encore à qui il appartiendra qu'*un caractère conséquent* ne signifie pas *un rôle de conséquence*, malgré l'usage des coulisses et des journaux. Mais pour cette fois (car on se lasse) je renvoie au dictionnaire ceux qui voudront en savoir davantage.

précisément avec le même détail qu'Agnès raconte son aventure avec Horace, sauf la différence du style, qui forme les deux extrêmes, ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pis. On me dispensera de citer : je ne m'y résoudrai que dans *les Précepteurs*, dont je vais parler; et comme l'auteur a toujours écrit de même, c'est assez de quelques morceaux pour remplir cette tâche, dont on ne peut tout au plus se charger qu'une fois.

Clénard dit, comme un autre Arnolphe :

Il fallait s'en aller : c'était fort mal agir.

Et Pauline répond, comme une autre Agnès :

Que voulez-vous, monsieur? j'y prenais du plaisir.

N'était-il pas plus court et plus simple de prendre les deux vers de Molière tels qu'ils sont?

— Mais il fallait chasser cet amoureux désir
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Le moyen de chasser ce qui nous fait plaisir!

Je ne serais pas du tout surpris que Fabre, en refaisant les vers de Molière, ait cru les faire mieux. Mais enfin, puisqu'il a, du moins à sa manière, voulu montrer, dans toute cette première scène, sa pupille naïve, il ne fallait pas que dans le reste du rôle, elle fût toujours avisée, et même effrontée comme une soubrette. Beau-

marchais avait eu l'art de placer sa Rosine dans une situation qui pût la rendre intéressante, en développant la pureté et la délicatesse de ses sentimens, lorsqu'elle croit que son amant n'est qu'un perfide; et alors sa sensibilité franche et courageuse excuse et rejette sur la nécessité des circonstances les artifices qui répugnent toujours à une âme neuve et à une fille bien née. Il s'en fallait que Fabre en sût autant : il emprunte bien le moyen d'une fausse trahison, mais il en détruit tout l'effet, en mettant Pauline dans la confidence, ce qui est très-maladroit. Il arrive de là qu'elle soutient seulement la curiosité du spectateur par tous les efforts d'une fille enfermée, mais qu'elle ne l'attache jamais par les qualités d'une âme honnête et sensible. On ne s'intéresse pas davantage à son amant, ce petit Cléry, qu'on ne connaît pas plus qu'elle ne le connaît elle-même, et dont elle est devenue folle dès le premier moment, au milieu d'une promenade publique, au point de lui faire sur-le-champ une déclaration d'amour en réponse à la sienne. Ce n'est là, ni l'Agnès de Molière, ni même la Rosine de Beaumarchais. L'une attend du moins qu'Horace se soit expliqué sur ses intentions, et l'autre ne paraît sensible aux poursuites de Lindor que parce qu'elles durent depuis six mois.

Mais ce qui passe toute croyance, c'est le drame posthume intitulé *les Précepteurs*, dont

je ne me pardonnerais même pas de parler, tant il est au-dessous de la critique, si, à l'heure même où j'écris[1], il n'était joué avec les plus grands applaudissemens, et célébré dans les journaux avec une sorte d'adoration, puisque l'auteur n'y est plus nommé que *le Molière du siècle*. Quels journaux! dira-t-on. Soit : mais ce sont à peu près les seuls qui aient droit de paraître; et cette abjecte littérature dont ils sont les trompettes, rangée depuis dix ans sous les drapeaux révolutionnaires, commande encore le silence et la terreur à quiconque oserait juger Fabre autrement que comme un *patriote martyr*, à qui *la nation* vient enfin de rendre hommage. Je veux bien encore que *la peur* et le besoin de vivre inspirent quelque pitié pour ceux de ces journalistes *de la liberté* qui craignent *les scellés*; mais du moins on ne met pas *les scellés* sur un spectacle pour venger une pièce qui ne regarde pas la chose publique. Les hommes *à bonnets rouges* ne se jettent plus dans le parterre, le sabre à la main, pour soutenir *l'esprit public à sa hauteur*, et l'on n'est plus bâtonné et traîné dans les ruisseaux, au sortir de la salle, pour avoir hué ou applaudi *dans un sens contre-révolutionnaire*. C'est une décadence ou un progrès dont je suis

[1] Le directoire régnait encore, quoique déjà renouvelé en entier, et fort loin de croire à sa chute prochaine.

sur, quoique je n'aille pas au spectacle. Ceux qui applaudissent *les Précepteurs* n'ont donc point d'excuse, puisqu'ils n'y sont pas forcés *sous peine de la vie*, et qu'ils pourraient siffler sans être *déportés*. Le succès tient donc évidemment au goût actuel, et devient l'époque la plus marquée de l'extrême dégradation de l'art, depuis que nos spectacles sont livrés à une multitude sans frein, et à une jeunesse sans éducation [1]. Cette rapsodie des *Précepteurs*, toute méprisable qu'elle est, devient aussi un monument (car il y en a de plus d'une sorte), et la fortune qu'on lui a faite est un mémorable symbole de la scène française *révolutionnée*. C'est encore moins de l'ouvrage qu'il convient de faire justice que de son succès impudent, et du nouveau public de nos spectacles, dirigé par une nouvelle littérature qui règne impunément, dans le silence universel de la raison et du bon goût. Et qu'on ne vienne pas nous rebattre des méprises qui sont de tout temps, et la *Phèdre* de Pradon, et le *Timocrate*, etc. Il y a des degrés dans tout, dans le mauvais comme dans le bon; et il est littéralement vrai

[1] J'ai lu plus d'une fois, dans les papiers publics, que l'*on s'est battu à coups de poing* à la représentation de telle ou telle pièce; que *la victoire a été tel jour d'un côté*, que *le lendemain l'autre parti a pris sa revanche*, etc. Il me semble qu'un tel auditoire est digne de telles pièces, et les pièces dignes d'un tel auditoire.

que le mauvais d'aujourd'hui est à celui d'autrefois ce que celui-ci était au bon. *Les Précepteurs* particulièrement sont un chef-d'œuvre unique en bêtise (le mot propre est ici indispensable), en bêtise de toute espèce, soutenue, variée, redoublée d'acte en acte, de scène en scène, de vers en vers. Tout y est absurde et ridicule, le plan, l'intrigue, les moyens, les caractères, les incidens, les détails, les pensées, et le style par-dessus tout. Accoutumé, dans ma situation isolée, à parler de tout sans déguisement et sans crainte, je ne manquerai pas cette occasion de faire voir jusqu'où nous sommes descendus, notamment dans les arts de l'esprit, en attendant que je développe ailleurs[1] les diverses causes qui ont progressivement dénaturé notre théâtre, qui était encore, il y a quinze ans, l'admiration de l'Europe.

Fabre, qui, excepté son *Philinte*, n'a jamais eu une idée à lui, n'avait ici d'autre objet que de mettre sur la scène l'*Émile* de Rousseau dans la première adolescence, entre dix et douze ans; de lui donner un *précepteur philosophe*, opposé à un *précepteur* homme du monde; de mettre en contraste dans la même maison les deux maîtres et les deux élèves, et, de ces deux plans d'éducation différens, faire approuver l'un et condam-

[1] Dans l'*Aperçu* que j'ai promis sur la littérature actuelle.

ner l'autre. Pour remplir ce double objet, il eût fallu que l'une des deux éducations fût sensiblement bonne, et l'autre sensiblement mauvaise; et toutes deux, bien caractérisées, ne pouvaient guère fournir qu'un de ces petits drames moraux dont madame de Genlis a donné le modèle dans son *Théâtre d'éducation.* En faire une véritable comédie, et lier en ce genre le dessein moral à une intrigue comique et théâtrale, était, sinon impraticable (ce que je n'oserais affirmer), au moins une entreprise si nouvelle et si difficile, que ce n'eût pas été trop du plus grand talent pour en venir à bout. Il ne serait pas plus aisé de tirer de l'enfance des moyens et des effets comiques pendant cinq actes, que des moyens et des effets tragiques; et ce dernier prodige n'a paru qu'une fois, et c'était Racine. Que Fabre n'ait pas même soupçonné la difficulté, je le conçois fort bien; mais que sera-ce, s'il n'a rien fait, absolument rien de ce qu'il devait faire, dans quelque classe qu'on veuille placer son drame; s'il a fait sans cesse tout le contraire; si l'enfant qu'il donne pour très-mal élevé ne paraît mauvais en rien, et ne dit, ne fait rien qui ne soit du commun des enfans; si celui qu'on donne pour un modèle commet des fautes graves et très-extraordinaires à son âge, et parle et agit comme un très-mauvais sujet; si, des deux précepteurs, l'un, qui ne devrait être qu'un homme frivole et

borné, est un fripon aussi insensé dans ses projets que plat et vil dans sa conduite et dans son langage; l'autre, qui ne devrait être qu'un homme sage et modeste, est un pédant rogue, aussi grossier qu'inconséquent, bouffi d'orgueil et de phrases, déraisonnant avec gravité contre une mère, caressant les fautes de l'enfant, et mesurant son estime pour lui-même par le mépris qu'il a pour tout le monde? C'est là sans doute un parfait *philosophe* de nos jours; mais le proposer à notre admiration, c'est ce qu'on ne pouvait oser que de nos jours, et ce que Fabre était digne de faire.

Cette *philosophie*, la seule qui fût à sa portée, l'occupait ici tout entier : un maître *philosophe*, un enfant *philosophe*, c'est là ce qu'il lui fallait. Si, d'après ces principes, il était de force à faire le premier, c'est-à-dire un sophiste aussi révoltant qu'ennuyeux, il n'a pas dû se douter que le second était hors de nature, sur la scène comme dans le monde, et qu'un petit *philosophe* de douze ans[1]

[1] On m'objectera peut-être que la révolution nous a donné de ces *petits philosophes*-là par milliers; mais on ne fera que confirmer ce que je dis. Est-il besoin de répéter que ce qui est *dans le sens de la révolution* est nécessairement *hors de nature*? Je n'en voudrais pour preuve que les lamentations très-risibles et très-gratuites que font entendre aujourd'hui, à ce sujet, ceux mêmes qui ont fait le mal, et qui, soit hypocrisie, soit imbécillité, gémissent si niaisement sur le mal, sans vouloir revenir au bien.

était ce qu'on pouvait voir au théâtre de plus ridicule, après l'auteur qui le fait parler. Rousseau avait trop d'esprit pour s'égarer à ce point dans son roman didactique; et même, ce qu'il évite le plus, c'est de faire de son Émile un petit docteur précoce, un petit raisonneur impertinent. Je n'en suis pas ici à distinguer, à séparer le bon et le mauvais du système de l'*Émile*; je remarque seulement que Fabre, qui a cru le suivre et le mettre en action, ne l'a pas même entendu, et n'était pas en état de l'entendre, encore moins d'en profiter. Ce qu'il y a de charme dans l'enfance d'Émile tient précisément à la nature et à son âge. On va voir ce qu'est l'Alexis de Fabre, substitué à l'Émile de Rousseau.

S'il voulait faire une comédie de ses deux précepteurs et de ses deux enfans, il fallait de toute nécessité faire entrer ces quatre personnages dans une action digne de la scène, et que la théorie morale trouvât sa place au milieu des situations comiques. C'est cet accord heureux, caractère des bonnes comédies, que l'on admire dans la meilleure de celles de La Chaussée, *l'École des Mères*; mais aussi le personnage chéri et gâté n'est point un enfant, c'est un jeune homme déjà dans le monde. Quelle différence! Si l'on eût proposé à La Chaussée un enfant de douze ans, il en savait assez pour répondre que l'enfance pouvait fournir à la comédie une scène d'épisode, d'incident, de

détail, comme on en voit des exemples dans les petites pièces de Molière, de Dancourt, de Brueys, etc.; mais que ce serait se moquer d'un auditoire raisonnable, que de l'occuper pendant cinq actes de tout ce qui se passe de nécessairement puéril entre deux pédagogues et deux enfans. Si, pour parer à cet inconvénient, on eût parlé d'un moyen tout simple, celui de rabaisser jusqu'à l'enfance les principaux personnages; par exemple, une mère assez imbécile pour passer une demi-heure à tirer les cartes avec sa femme de chambre (ce qui serait *la grande scène*, *le grand comique* de la pièce), c'est de lui-même, pour ce coup, qu'il aurait cru qu'on se moquait, et il aurait demandé si l'on croyait aussi le public tombé en enfance. Alors je ne connais guère que Fabre qui eût osé lui tracer avec confiance le plan que voici :

Deux précepteurs, Ariste et Timante, élèvent dans la même maison deux enfans, dont l'un est le fils, l'autre le neveu d'une Araminte, veuve sur le retour, c'est-à-dire, entre quarante et cinquante ans, et qui, suivant l'usage, ne se place encore qu'entre trente et quarante. Mais elle a aussi cinquante mille écus de rente, ce qui doit lui donner à peu près autant de maris qu'elle en voudra; et en effet, elle en veut au moins un, et l'aurait déjà pris, si ce n'était ce Timante, *dont les précautions ont écarté de nombreux soupi-*

*rans*. — Comment? avec quelles *précautions?* Il est donc son amant, ou son meilleur ami tout au moins? — Ni l'un ni l'autre. — Et par quel art ou quel empire a-t-il donc isolé ainsi *depuis quinze mois* une veuve riche et pressée de se remarier? Plus une chose est extraordinaire et difficile à supposer, plus il est indispensable de la fonder bien ou mal. — Rien n'est mieux fondé : ce Timante, qui n'est ni l'amant ni l'ami d'Araminte, est en revanche l'ami, l'amant, le futur époux de la femme de chambre. — Passe; ceci rentre dans l'ordre commun. Et cette femme de chambre?.... — Se nomme Lucrèce, a trente-quatre ans, à ce qu'elle dit, et Timante met toute son ambition à l'épouser. — Mais pourquoi n'a-t-il pas celle d'épouser la maîtresse, puisqu'il a déjà le pouvoir d'éconduire tous les prétendans? C'est s'arrêter en beau chemin. — Son ambition, quoique plus humble, n'est pas trop mal entendue; car cette Lucrèce aura *douze mille écus de rente*. — Ah! ah! c'est un grand parti que cette soubrette : et d'où sera-t-elle si riche? — Du génie de Timante, qui, ne se souciant pas apparemment d'épouser une veuve de cinquante mille écus, quoiqu'il ne nous dise pas pourquoi, trouve tout simple de la faire épouser à un sien frère, sous la condition qu'il commencera par prendre sur les biens d'Araminte *douze mille écus de rente* (c'est bien le moins), pour doter cette Lucrèce

de trente-quatre ans, que l'auteur, afin de la relever un peu, qualifie, dans la liste des personnages, de *femme de compagnie et de chambre*, quoique d'ordinaire l'un ne soit pas l'autre. — Ah ! ah ! Mais où est ce *frère* ? et qu'est-ce que ce frère ? Il faut que cette Araminte ait déjà un grand penchant pour lui, puisque Timante croit n'avoir rien de mieux à faire que de la céder, lui qui pourrait en avoir quelque envie pour son compte. — Oui, elle aime ce frère, qui n'est rien et n'a rien, non plus que Timante. — Ah ! ah ! j'entends : c'est sans doute un Adonis, un Joconde, un conquérant de femmes, un.... — Rien ne prouve le contraire, car il ne paraît même pas dans la pièce ; Araminte ne l'a vu de sa vie, n'en a jamais entendu parler, si ce n'est à Timante, qui lui a dit, il y a *dix jours*, qu'il avait *un frère de trente ans, bien fait et bien bâti*. — Quoi ! elle ne l'a pas même vu, et elle en est amoureuse ! — Elle en est ensorcelée, c'est le mot, car elle est *sentimentale* ; elle en rêve le jour et la nuit, tire les cartes pour savoir s'il viendra et si elle en sera aimée ; et toute la pièce est remplie des détails de cette passion toute *sentimentale*, comme vous voyez, puisqu'on n'en voit pas même l'objet. C'est là le nœud et l'intérêt de la pièce, et l'un et l'autre est aussi tout *sentimental*. — Mais cette Araminte est donc tout-à-fait folle ou imbécile ? — C'est peut-être ce qu'on pourrait

croire d'un bout de la pièce à l'autre. Mais ce n'est plus dans l'action et le dialogue, comme on sait, que l'auteur caractérise ses personnages : c'était la mode du temps passé. Depuis l'invention des drames *philosophiques*, c'est dans la nomenclature des rôles, en tête de la pièce, que l'auteur nous apprend au juste ce qu'il a voulu faire de chacun de ses personnages, et ce qu'ils sont et doivent être pour nous. Cela se pratiquait déjà depuis quelques années; Mais Fabre, pour rendre cette nouvelle méthode plus imposante, a mis en grandes capitales, à la tête d'un exposé de deux pages et demie: CARACTÈRES ET COULEURS DES ROLES. C'est là que nous apprenons que cette Araminte, que nous pourrions prendre tout simplement pour une folle ou une imbécile ( à ne voir que la pièce), n'est autre chose que *superstitieuse et crédule à l'excès*, *sentimentale par tempérament* (vous entendez), *passionnée par manie de sentiment* (vous comprenez), *esclave et dupe de tout ce qui promet des jouissances promptes et artificielles* ( cela est clair ). Or, comme un homme de *trente ans*, *bien fait et bien bâti*, *promet des jouissances promptes*, si elles ne sont pas *artificielles*, vous touchez au doigt que c'est là ce qui tourne la tête à cette veuve, qui, ne pouvant, avec ses cinquante mille écus de rente, trouver à Paris un mari *de trente ans bien fait et bien bâti*, n'a rien de mieux à

faire que d'attendre par le coche *le frère* du précepteur de son fils.

On est tenté de s'arrêter ; on recule devant cette profusion d'inconcevables bêtises. Mais qui sait si ceux qui n'auront pas la pièce sous les yeux n'imagineront pas que j'ajoute un peu à la lettre, et que tant d'absurdités inouïes ne sont pas toutes de l'auteur? Il faut donc aller jusqu'aux citations, et l'on verra si j'exagère ou si j'ai pu exagérer.

TIMANTE (*scène première*).

Déjà *depuis dix jours*, sans paraître empressé,
J'ai *jeté des désirs* dans le cœur d'Araminte :
*J'ai parlé de mon frère ; elle a reçu l'atteinte.*

Vous voyez si j'invente, et si c'est moi qui lui fais dire : dès qu'il *a parlé de son frère*, *elle a reçu l'atteinte*. Si l'on parlait à une jeune fille gardée de près, d'un jeune homme bien joli et bien amoureux, elle pourrait *recevoir une atteinte*, au moins de curiosité; et pour recevoir une atteinte d'amour, il faudrait qu'elle l'eût vu, ou, à toute force, qu'il lui eût écrit. C'est ainsi que la nature est faite pour nous autres hommes vulgaires; mais pour un *philosophe* tel que le *patriote* Fabre, oh! c'est autre chose. Écoutez la suite :

Sur le même sujet, d'un air fort ingénu,
Pas à pas mon discours est souvent revenu.
Quand j'ai vu que *le trait avait passé l'écorce*,
*J'ai d'un peu plus de charme assaisonné l'amorce.*
« Il est jeune. — Quoi! jeune?...

Timante a un frère *jeune*. Quelle *atteinte!* quel *trait!* quel *charme!* quelle *amorce!* Amusez-vous, lecteurs, de ce style figuré comme on le figure aujourd'hui, et accordez avec *le trait* qui *passe l'écorce* un *charme* qui *assaisonne une amorce*. Chaque mot est impayable.

« Il est jeune. — Quoi! jeune? Et bien bâti, bien fait. »
Ces petits mots tout bas ont produit leur effet.
Puis les dons de l'esprit, du cœur, une belle âme,
Du sentiment surtout, ont *éveillé* la dame,
Si bien que d'elle-même, hier, *presque en tremblant*,
Elle m'en a parlé *sans en faire semblant*.

Comme elle est *éveillée*, cette *presque tremblante* Araminte! Quel mélange de sentiment et de pudeur, à la seule idée de ce *frère bien fait* dont elle parle *sans en faire semblant!* Et ce n'est pas un valet qui plaisante, c'est un personnage sérieux qui parle ainsi très-sérieusement. La beauté de ce style et de ce dialogue est consommée par ces deux vers :

Il faut à votre tour, *saisissant la matière*,
Lui...

C'est à sa Lucrèce que Timante s'adresse dans tout ce discours; mais comme elle ne se soucie pas de *saisir la matière*, elle s'écrie vivement :

Non pas, s'il vous plaît; *je resterai derrière*.

J'ai toujours remarqué qu'à une première repré-

sentation le public se faisait une loi d'entendre avec assez de patience, au moins le premier acte, quelque mauvais qu'il pût être, ne fût-ce que pour savoir à peu près ce que l'auteur pouvait ou voulait faire. Mais je répondrais bien, sur ce que je me rappelle de cet ancien public, qu'à ces deux vers où l'on propose à une soubrette de *saisir la matière*, et où elle répond si à propos qu'*elle restera derrière*, les acteurs auraient été obligés de baisser la toile pour échapper aux huées qui les auraient accueillis.

Lucrèce reprend :

On l'a reçu, le trait, *il a percé le cœur :*
*Ce cœur bat, il se gonfle*, et Philinte est vainqueur.

Si ce ne sont pas là tous les caractères d'une grande passion, il n'y en a pas, et cela ne fait que croître et embellir jusqu'à la fin de la pièce. Quel dommage que l'auteur ne nous ait pas montré ce *Philinte vainqueur*, qui triomphe de si loin; ce terrible *frère*, dont ne peuvent parler qu'en *tremblant* les veuves de cinquante ans qui ne l'ont jamais vu ! Encore deux vers de Lucrèce, et je m'arrête là par discrétion :

Il n'est pas temps, je crois, de *secourir* la belle ;
*Laissons gémir encor la tendre tourterelle.*

*La tourterelle* arrive, et ne gémit pas tout-à-

fait; mais elle a *le cœur transi d'un rêve affreux, épouvantable.*

LUCRÈCE.

O mon Dieu!

ARAMINTE.

Des rochers, une auberge, une table...

LUCRÈCE, *vivement.*

Avez-vous mangé?

ARAMINTE.

Non; non, je n'ai pas mangé.

LUCRÈCE.

Ah! tant mieux.

ARAMINTE.

Tout à coup cela s'est mélangé.
C'était *tout plein* d'objets que je ne saurais dire,
Une confusion comme dans un délire.

Oh! pour du *délire*, il n'y a pas autre chose dans la pièce, non plus que dans le rêve. Mais encore pourrait-on *délirer* sans être si insipide et si sot.

*Après*, j'ai vu venir, le long d'un grand chemin,
Une chaise de poste et des chevaux de main.

*Après* pour *ensuite* est de l'élégance de Fabre, comme *tout plein*. On voit bien qu'elle a rêvé du *frère*, et l'on rêverait à moins. Mais comme il est fort douteux qu'il arrive en *chaise de poste*, et qu'il ait des *chevaux de main*, à moins qu'il ne les ait gagnés à la révolution, on peut observer ici

comme *le sentiment* ennoblit tout, même en rêve : c'est un des traits fins de cette scène.

LUCRÈCE.

Avez-vous rêvé d'eau ?

ARAMINTE.

Mais je crois qu'oui.

LUCRÈCE.

Bourbeuse ?

ARAMINTE.

Attends, attends... Non pas : très-claire et poissonneuse ;
Car j'ai vu des poissons, il m'en souvient très-bien.

LUCRÈCE.

Bon signe, les poissons ! Cela ne sera rien.

Je crois qu'il y a encore là-dedans quelque finesse de l'auteur; mais je ne suis pas toujours dans le secret. Laissons *l'eau et les poissons*, et venons aux deux précepteurs.

Il y a sept ans qu'Ariste est près d'Alexis, le plus souvent à la campagne, suivant les maximes de Rousseau, que je n'examine pas ici. L'on ne nous dit point qu'Araminte ait jamais paru mécontente de lui ni de ses principes d'éducation : seulement elle l'a fait revenir près d'elle avec Alexis; et c'est depuis ce temps que Timante et Lucrèce travaillent à le faire renvoyer, pour introduire le *frère bien bâti;* ce qui pourrait faire présumer qu'Ariste ne l'est pas, ni même Timante, puisqu'il n'en faut pas davantage, même

en idée, pour que cette pauvre Araminte ne sache plus où elle en est. Il se peut aussi que ce soit la faute d'Ariste, qui, à ce que dit Lucrèce, « est un » pédant qui fait toujours la moue »,

Et tranche du docteur *en son particulier.*

Si c'est *en son particulier*, cela ne peut guère choquer personne. Toujours le style niais, *le genre béte*, comme nous disions autrefois, lorsque nous comptions cinq ou six auteurs de ce *genre :* aujourd'hui il n'y aurait pas moyen de compter. Cet Ariste, que Lucrèce nous peint comme *un franc original*, *une espèce de sauvage*, justifie parfaitement ce portrait dès les premiers mots de son rôle, que l'auteur prétend nous donner pour celui d'un sage. Voici comme il débute avec Araminte, en entrant sur la scène :

. . . . . . . . . . Pour de très-justes causes,
Je trouve qu'il est bon que votre fils et moi
Nous quittions ce séjour : l'*habitude a sa loi ;*
Chaque éducation, madame, *est un système.*

Cela fait passablement de *systèmes*, et il y en a pour tout le monde comme en toute autre chose, ce qui va fort bien à notre *philosophie :* cette fois l'auteur a dit mieux qu'il ne croyait dire. Mais d'ailleurs, ce début de son Ariste est le comble de l'impertinence et de la grossièreté. Il est intolérable qu'un précepteur aborde la mère de son élève

sans daigner même lui dire *Madame* en commençant, ce dont aucun homme ne se dispenserait. S'il l'appelait *Citoyenne*, il n'y aurait rien à dire, car on n'avait pas encore renoncé à cette partie de l'urbanité *républicaine* [1]; mais il dit *Madame* au quatrième vers, ce qui le rend inexcusable de ne l'avoir pas dit au premier. Et puis, cet exorde sentencieux, ce ton de harangueur, cette *habitude* qui *a sa loi*, au lieu de dire au moins que l'*habitude est aussi une loi!* Quel plat pédant! quelle ignorance de toutes les bienséances sociales! Nos bons comiques n'ont pas donné une autre tournure à leurs plus ridicules pédagogues, à leurs Métaphraste, à leurs Bobinet, à leurs Mamurra; et il est singulièrement heureux que Fabre, en voulant nous faire respecter son *philosophe*, l'ait fait, sans y penser, tout semblable aux plus grotesques personnages livrés à la risée publique dans nos scènes les plus bouffonnes : c'est la nature prise sur le fait.

[1] On en peut conclure que *la contre-révolution est faite* à moitié, du moins si l'on en croit l'oracle prononcé, non pas par un *sans-culotte*, mais par un *ci-devant*, très-*ci-devant* membre de la *minorité*, qui passe même pour avoir ce que l'on appelle de l'*esprit*, et qui a dit publiquement qu'*il n'y aurait plus de république du jour où ce ne serait plus une loi de la république de dire* citoyen *au lieu de* monsieur. Je ne veux pas nommer le personnage; mais à moins que ce ne fût un très-bon plaisant (et il ne l'est pas du tout), c'est un pauvre républicain.

Ariste continue son sermon, et défigure dans son galimatias rimé ce qu'avait dit Jean-Jacques en bonne prose, quand il emmène son Émile à la campagne. Lucrèce se moque de lui et avec raison, car l'auteur voulait qu'elle eût tort, comme Clénard avec Fougère. Quant à la mère, il a ici recours à son procédé ordinaire, et qui devait lui coûter fort peu. Pour donner de l'avantage contre elle au précepteur Ariste, il la fait parler encore plus ridiculement que lui. Contrebalancer la sottise par la sottise, c'est tout l'art de la pièce et du dialogue. Citons, car il me faut les vers de l'auteur pour justifier mes expressions.

S'il veut voir le feuillage, au cours il en verra;
Des troupeaux, des bergers, menez-le à l'Opéra.

Si Araminte n'est pas stupide, elle sait qu'à l'Opéra on ne voit de *troupeaux* qu'en peinture, et de bergers qu'en taffetas. Quoiqu'elle aille peu à la campagne, elle sait que son fils n'a qu'à sortir des barrières pour voir, en se promenant, *des bergers, des troupeaux*, même des *chaumières*. Elle sait que la belle saison suffit de reste pour prendre toutes les notions de la vie rustique, qui peuvent être une leçon d'humanité. Rien ne l'empêche donc de répondre pertinemment à la fantaisie *philosophique* d'emmener Alexis aux champs dans le cœur de l'hiver; et si elle ne sait ce qu'elle dit, c'est que l'auteur a besoin qu'elle

n'ait pas le sens commun, afin que son Ariste paraisse avoir de l'esprit. Tout autre qu'elle aurait beau jeu à berner l'inepte suffisance de ce lourd pédant, *affublé* de la *philosophie* d'emprunt dont Fabre avait pris les lambeaux partout. Ayons le courage de les secouer un moment; et s'il n'en sort que la plus sale poussière, n'oublions pas qu'elle en a couvert toutes les écoles d'un grand empire, depuis Bayonne jusqu'à Dunkerque, et renversé tous ces monumens que l'on commence enfin à regretter après huit années, sans qu'il soit jusqu'ici plus possible de les rétablir qu'il ne l'a été de les remplacer.

Un long monologue d'Ariste est employé à montrer *l'absurde préjugé* qui, selon lui, préside à toutes les éducations publiques ou particulières, et quelques efforts qu'il fasse pour dénaturer les choses, il se trouve, par la force des choses mêmes, que c'est lui seul qui est *absurde* et ignorant.

D'un précoce génie admirant les prémices,
L'autre veut qu'à vingt ans, *gouvernant les comices*,
Son fils soit un *Gracchus, un Varron;* et voilà
Qu'un sot, en attendant, instruit ce Varron-là.

Tant pis pour celui qui choisit *un sot* pour précepteur de son fils : c'est un tort personnel qui ne tient à aucun *préjugé* général. Mais c'est un tort aussi dans un législateur d'éducation, tel que l'Ariste de Fabre, d'entasser tant de bévues en

quatre vers; d'ignorer que jamais personne n'a *gouverné les comices à vingt ans*, puisqu'il fallait en avoir trente-trois pour arriver aux magistratures curules; de rapprocher dans un même plan d'ambition Gracchus et Varron, dont l'un fut un puissant démagogue dans la république, et l'autre un savant bibliothécaire sous Auguste.

> Ici c'est un enfant courbé sur *cent volumes*,
> Qui, n'ayant point *assez de mains*, d'encre, de plumes,
> *Pour boucher son cerveau des sottises d'autrui*,
> Ne pourra plus penser désormais d'après lui.

*Cent volumes*, c'est beaucoup; c'est ce qu'on dirait d'un académicien des Belles-Lettres. Mais enfin ces volumes, c'étaient les sottises de Cicéron, de Tite-Live, de Tacite, d'Homère, de Sophocle, de Démosthène, d'Horace, de Virgile, etc., etc., qui passaient successivement sous les yeux des adolescens *pour boucher leur cerveau*. Il faudra bien, s'il est possible, évaluer quelque jour en langage humain cet inénarrable excès de révolte insolente et stupide contre la raison des siècles et des nations : ce n'est pas ici mon objet, et d'ailleurs les faits ont déjà parlé plus haut que toute l'éloquence des hommes. On voit assez que ce n'était pas de ces *sottises*-là que Fabre avait *bouché son cerveau*. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le grand refrain, la grande prétention de *penser d'après soi*, comme s'il était permis

d'oublier que ceux qui ont su le mieux *penser d'après eux* étaient précisément ceux qui savaien le mieux ce qu'avaient pensé les autres. Cette phrase banale, *penser d'après soi*, a peut-être été répétée un million de fois depuis qu'on a rêvé au lieu de *penser*; et cette phrase, quand il s'agit d'éducation, contient un million pesant d'absurdités : c'est ce qui me dispense d'en marquer une seule. Attendons le procès de notre *philosophie*; il s'instruit à présent devant le monde entier, et finira par être jugé sans retour.

> Là j'en rencontre un autre, en qui *de la nature*
> *Brille la repartie et la lumière pure* ;
> Bientôt armé d'un fouet, par le droit du plus fort,
> Un pédant convaincu lui montre qu'il a tort.

Je ne sais trop ce que c'est que *la repartie de la nature*; mais ce que je sais très-bien, c'est que cette *repartie* peut trop souvent, dans un homme, et encore plus dans un enfant, n'être pas une *lumière pure*. J'avoue aussi que le maître, comme le père, compte nécessairement, parmi ses droits sur un enfant, *le droit du plus fort* : d'où je conclus, suivant l'intention de l'auteur *philosophe*, et la leçon formelle qu'il en donne dans la suite de l'ouvrage, que l'enfant *qui se sent opprimé* a aussi son *droit de résistance à l'oppression*, pris dans *la lumière pure de la nature*, et consigné dans nos *droits de l'homme*. Continuons

à suivre *les sublimes discours* d'Ariste : c'est ainsi que Lucrèce les appelle, avec un peu d'ironie, et je suis de l'avis de la *femme de compagnie et de chambre*, avec l'ironie tout entière.

Plus loin c'est un *marmot* triste et mélancolique,
Que tel docteur instruit par sa métaphysique
Comment l'homme est né *libre*; et le *marmot* dolent
Ne peut sortir, hélas! pour jouer au volant.

Je me souviens que, quand on nous parla pour la première fois de métaphysique, c'est-à-dire, dans notre première année de philosophie, selon l'usage de toutes les universités de France et d'Europe, nous étions des *marmots* de quatorze ou quinze ans, fort peu *mélancoliques*, fort peu *dolens*, fort disposés à faire encore notre partie de *volant* tout comme des sixièmes, fort libres de la faire, et plus d'une fois par jour, dans la cour, il est vrai, et non pas en classe, mais assez longtemps pour nous y lasser. Ce que je ne me rappelle pas, c'est qu'il se soit trouvé parmi tous ces *marmots métaphysiciens* quelqu'un d'assez sot, d'assez ignorant, pour confondre la liberté morale des actions de l'homme, le libre arbitre, comme nous l'apprenions en métaphysique, avec la liberté sociale : si l'un de nos camarades en eût été là, cela nous aurait plus divertis qu'une partie de volant. Eh bien! je suis aujourd'hui plus indulgent, car je pardonne à Fabre, qui était loin de *penser*

*d'après lui*, cette méprise incompréhensible en elle-même, je l'avoue, mais devenue aussi commune parmi nous que nouvelle dans le monde; ce qui fait que, dans une nation qui savait lire, elle sera au nombre des phénomènes de la révolution française quand on en fera le calcul, au moins par approximation.

Après qu'Ariste s'est apitoyé avec un grand *hélas* ! sur cet enfant *né libre*, et qui ne peut pas *jouer au volant* quand il lui plaît, il se remémore fort à propos l'aventure d'*Émile* quand il se croit loin de Montmorency, parce que des bois le lui cachent; et cela nous vaut ces quatre vers sur l'étude de la géographie :

Un autre vient me dire, *à force de routine*,
Qu'Ispahan est en Perse, et Pékin à la Chine,
Et le pauvre innocent, à cent pas du manoir,
Se croit au bout du monde; *il est au désespoir.*

Puisque Fabre savait où sont Ispahan et Pékin, je voudrais qu'il nous eût dit comment il avait pu l'apprendre autrement que par une *routine* de mémoire, puisque des noms ne s'apprennent pas, que je sache, par une autre méthode. Quant au *désespoir à cent pas du manoir*, je le crois d'un enfant de cinq ou six ans, et cela doit être; mais à dix ou douze, ce qui est l'âge où l'on peut d'ordinaire apprendre un peu de géographie, quel est donc l'enfant qui aurait tant de peur de s'écarter

du *manoir?* Eh! le désir de voir et le besoin d'aller sont déjà tels à cet âge, qu'il faut y veiller pour parer aux inconvéniens. Toujours des contre-sens en tout et partout. Patience : nous touchons au point capital, à l'idée-mère où l'on veut nous amener,

> Enfin, entre mes mains tombe un enfant aimable,

(Vous verrez comme il est *aimable*.)

> D'un naturel heureux, humain, sensible, affable,
> Mais fier, impétueux *jusqu'à la passion*,
> Plein de grâces, d'esprit, d'imagination,

(Comme la comédie des *Précepteurs*.)

> Enfin *parfait*... et tels ils seraient tous peut-être,
> Si *la nature seule* était leur premier maître.

Ah! nous y voilà donc. Le voilà, le grand arcane dont la grande découverte était réservée à nos jours. La voilà cette *perfectibilité sans bornes*, qui n'est qu'une sottise *sans bornes* d'une *philosophie* sans raison. Tous les enfans vont être *parfaits;* et par conséquent tous les hommes. Rien n'est si simple et si aisé : tout le secret consiste à n'avoir que *la nature même pour premier maître*, et un *philosophe* pour précepteur; car *la nature* est si *parfaite*, et cette *philosophie* une si belle chose! *Le peuple est bon*, criait sans cesse Robespierre, qui ne voulait que gouverner le peu-

ple: *L'homme est bon*, crient depuis cinquante ans nos *philosophes*, qui n'ont voulu que gouverner les hommes... Allons, contenons-nous: encore quelque temps, vous qui me lisez et m'entendez. Au procès tout cela, au procès, *adhuc medicum*; et achevons *les Précepteurs*, comme si de rien n'était. Nous en sommes aux deux enfans; vous connaissez les maîtres.

C'est la fête d'Araminte, et Jule, l'élève de Timante, vient apporter à sa tante un bouquet, et lui réciter un compliment tourné en apologue de la façon du précepteur. Fabre nous avertit que les fleurs sont *factices*, sans doute parce qu'il voulait que tout fût *factice* dans l'élève de Timante, et *naturel* dans celui d'Ariste. Mais à Paris, au mois de janvier, on a pour 12 ou 15 francs un fort beau bouquet de fleurs naturelles; et un agréable comme Timante doit savoir que c'est celles-là qu'il est d'usage d'offrir en pareille ocasion. Tout est faux dans cet ouvrage, jusqu'aux plus petites choses : c'est ce qui motive cette petite observation. L'auteur, son *Émile* à la main, fait courir Alexis à travers les champs pour cueillir de la perce-neige, non pas cette fois avec Ariste, mais avec son ami Chrysalde, autre *philosophe* de la même trempe, admirateur enthousiaste du grand Ariste, suivant les us et coutumes de la secte, où chaque maître a toujours eu son prôneur en titre d'office. L'idée de cette course sur la neige n'est pas

mauvaise en elle-même, car elle n'est pas à l'auteur; mais les circonstances dont il a cru la relever et l'embellir sont bien à lui : aussi sont-elles ingénieuses, exemplaires, édifiantes, comme tout le reste. Chrysalde vient dès le point du jour chercher Alexis, et frappe long-temps sans pouvoir réveiller le portier. Mais Alexis, *qui ne dormait pas*, entend le bruit que fait Chrysalde, *saute de son lit*, *descend chez le traître qui ronflait*, et qu'il ne peut, non plus que Chrysalde, parvenir à réveiller.

(Morphée avait touché le seuil de ce palais.)

Que fait-il? *De son poing il casse la fenêtre*, et *tire le cordon.* C'est lui qui fait ce récit. On peut s'étonner qu'il faille *casser une fenêtre* pour réveiller le portier, à moins qu'il ne soit tombé en apoplexie; mais c'est là *le beau.* Ne vous a-t-on pas dit qu'Alexis était fier, impétueux jusqu'à *la passion*, *enfin parfait?* Où serait toute cette *perfection* si, pour réveiller un portier et ouvrir une porte, il connaissait un autre moyen que de *casser de son poing la fenêtre* dès qu'il entend *ronfler ce traître de portier?* Aussi le sage Ariste s garde-t-il bien de faire là-dessus la moindre ré primande à cet enfant, *parfait jusqu'à la pas sion*; et si, à douze ans, *il casse une fenêtre,* avec l'approbation de tout le monde, pour faire entrer Chrysalde une minute plus tôt, jugez ce qu'il cas-

sera de fenêtres et de portes à dix-sept ans, s'il lui prend envie de faire entrer sa maîtresse avant le jour. C'est alors qu'il sera *parfait* comme *la nature*, et il n'y a dans tout ceci rien que de très-*philosophique.* On peut incidenter sur la vraisemblance physique : en *tirant le cordon*, on n'ouvre pas une porte qui, à cette heure, doit être fermée à la grosse clef. Il fallait donc, pour s'en emparer et ouvrir lui-même, qu'Alexis allât jusqu'à l'escalade et entrât par la brèche; mais qui peut songer à tout?

Maintenant partageons l'admiration qu'inspire à Chrysalde l'élève de son ami.

. . . . . . . . . . . . . . . Le drôle de manége
Que l'allure et le jeu de cet aimable enfant!
Il vous saute un fossé, leste, allez, comme un faon.

Quel prodige! A douze ans il saute un fossé dans les champs. Qu'il est *aimable!* Et nous donc, qui sautions si souvent le grand fossé du Cours, un peu plus large assurément; qui nous exercions à le franchir jusqu'au grand chemin, sous les yeux et à l'envi de nos maîtres, qui sautaient avec nous! Mais comme il n'y avait là aucun *système*, ni dans les maîtres ni dans les écoliers, on sent qu'il n'y avait rien de *beau.* Tout à l'heure peut-être parviendrons-nous à nous faire admirer aussi, même comme *philosophes;* voyons.

Un gros morceau de pain qu'il avait dans sa poche,

Dévoré dans l'instant, c'était de la brioche ;
Et de son chapeau rond faisant un gobelet,
Il vous a bu de l'eau tout comme on boit du lait.

Quoi! *il a bu de l'eau* quand il avait soif, et dans son chapeau faute de gobelet; et il a *dévoré un morceau de pain* après avoir assez couru pour avoir appétit! Comme une éducation *philosophique* rend tout miraculeux! Faut-il qu'on n'ait rien dit de pareil en notre honneur et gloire, que personne ne se soit extasié sur nous (et quand je dis *nous*, c'étaient dix mille écoliers de l'université!) Ne vous en déplaise, MM. Chrysalde, Ariste, et vous, Fabre, leur digne interprète, en vérité, nous étions, dans votre *sens* même, tout autrement *aimables* et tout autrement *philosophes* que votre Alexis, et nous lui en aurions appris bien davantage. Qu'auriez-vous donc dit si vous nous eussiez vu descendre les escaliers, en nous laissant glisser en équilibre, à cheval sur la rampe; si vous nous eussiez vus à la promenade, où l'on nous menait régulièrement, par les plus grands froids, faire la fameuse pelote de neige jusqu'à ce qu'elle formât une masse qu'à nous tous nous ne pouvions plus mouvoir; si vous aviez vu nos efforts réunis pour ébranler encore ce bloc énorme, la sueur qui nous coulait du visage, malgré l'âpreté du froid, et notre joie triomphante quand nous étions parvenus à rouler le rocher de Sisyphe? Mais ce n'est rien encore, et voici pour le coup *la*

*nature parfaite*. C'est dans les rues de Paris, quand nous revenions vers le soir, et que le maître, un peu loin, ne pouvait guère nous voir dans l'obscurité, c'est alors que commençait la guerre des boules de neige que nous faisions pleuvoir sur la figure des passans. Comme tout fuyait devant nous! *Voilà les diables!* criait-on. Et comme nous étions *fiers* d'être *les diables!* Il y avait par-ci par-là quelques yeux pochés, quelques dents cassées, quelques nez en sang; quelques-uns de nous étaient parfois passablement rossés par des gens *qui n'aimaient pas la philosophie*: mais nous n'avions garde de nous en vanter; car on nous aurait fouettés par-dessus le marché, comme on n'y manquait pas quand on nous surprenait glissant sur la rampe. Peut-être même nos maîtres n'avaient-ils pas grand tort, puisqu'ils n'étaient pas encore aussi *philosophes* que nous. Mais vous, Ariste, Chrysalde et consorts, jugez si nous l'étions, et si vous vous seriez écriés: *O les aimables enfans!* ô les charmans petits *philosophes!*

Un peu plus de sérieux. Que l'on eût condamné ici un défaut assez commun autrefois dans les éducations domestiques, celui de tenir l'enfance dans une contrainte un peu trop dure pour la franchise et la vivacité d'un âge qu'il est bon de tempérer et de régler autant qu'il est possible, mais qu'il est imprudent et dangereux de réduire à l'esprit de captivité et de dissimulation; qu'aux

habitudes trop sédentaires de ces mêmes éducations, trop peu favorables au développement des forces et des organes, on eût opposé l'exercice continuel et commandé des maisons d'institution publique, on n'eût fait, il est vrai, que reporter dans un drame ce qui avait déjà été dit mille fois, et dans l'*Émile* plus efficacement qu'ailleurs; et s'il était assez inutile de revenir sur des abus en général corrigés depuis long-temps, et déjà même remplacés par d'autres, comme c'est assez la coutume, rien n'empêchait du moins que l'intention ne fût bonne, et que l'exécution ne pût l'être. Mais Fabre était un de ces docteurs qui, en se piquant de nous enseigner tout, semblent ne pas savoir même ce qui est, loin de pouvoir nous montrer ce qui doit être. Il n'a l'idée et la mesure de rien, confond sans cesse la chose avec l'abus, et se méprend par ignorance ou mauvaise foi, même dans ce qui a un côté raisonnable, grâces à ce qu'il a lu partout. Ainsi, par exemple, tout le monde a blâmé et blâmera comme lui l'apprêt et l'affectation dans une démarche aussi naturelle, dans une obligation aussi chère que celle de souhaiter la bonne fête ou la bonne année à ses parens. Mais il est très-bon en soi d'accoutumer un enfant bien né à s'énoncer avec facilité, et à bien prononcer des vers dans cette occasion, comme dans toute autre; et si Timante dit à son Jule,

Allons, le geste libre, *et la voix éclatante*.

il dit une sottise très-gratuite, lui qu'on ne nous donne point pour un sot. Il doit savoir ce que tout le monde sait, que, pour un compliment débité dans une chambre, rien ne serait plus maussade qu'une *voix éclatante*, même dans un homme, à plus forte raison dans un enfant.

Araminte a un frère, Damis le marin, autre rôle de charge, autre inconséquence, puisqu'on nous le présente comme un homme très-sensé. Tout le comique de cette caricature consiste dans un jargon burlesquement hérissé de termes de marine, et qu'on n'avait encore employé jusqu'ici, quoique avec moins d'excès, que dans des rôles subalternes, qui n'ont d'autre objet que de divertir, n'importe comment. Ce Damis est encore un autre *philosophe*, un admirateur d'Ariste, qui n'en saurait avoir trop; et c'est lui aussi qui est chargé de détromper Araminte, à la fin de la pièce, sur le compte de Timante. L'auteur a trouvé plaisant de composer presque toutes les phrases de ce rôle avec le dictionnaire de marine, et de donner à ce Damis la brutalité d'un matelot avec l'emphase d'un raisonneur à la mode : il n'y a point d'assemblage plus ridicule. C'est lui qui promet à son neveu Alexis un petit cheval; et cet enfant, qui a tant d'esprit, a toutes les peines du monde à croire que ce ne soit pas *un cheval de bois*; comme s'il n'y avait pas cinq ou six ans qu'il doit savoir qu'on n'amuse plus un

enfant de son âge avec *un cheval de bois*. Il fallait que tout fût inepte dans ce drame *philosophique*, et le nœud de l'intrigue y met le comble. On ne saurait nier qu'il n'ait l'avantage d'être neuf; mais il faut voir comment, et il faut le voir pour le croire.

Araminte a donné à Jule un bel exemplaire des Fables de La Fontaine, en récompense de celle qu'il a récitée, et Alexis a reçu un cornet de bonbons pour sa perce-neige. Jule ne se soucie point du tout de son livre, et l'on ne voit pas pourquoi ce dédain; car le livre est bien *doré*, et, en sa qualité d'enfant très-frivole, élevé par n maître très-frivole, il doit aimer ce qui est *doré*; et de plus un précepteur à la mode a dû faire de lui un petit perroquet dont on n'exerce que la mémoire; témoin la fable qu'on lui a fait apprendre sans qu'elle fût à sa portée, toute mauvaise qu'elle est. On ne voit pas davantage pourquoi Alexis troque avec tant de joie son cornet de bonbons contre le livre, puisqu'on ne nous a pas dit qu'il eût le moindre goût pour la lecture, et qu'on ne nous a parlé que de son ardeur à courir les champs. Le dégoût pour les bonbons qu'il ne daigne pas même goûter n'est pas plus naturel, à moins qu'on ne nous dise qu'Ariste lui a défendu les bonbons. Hors ce cas, il est difficile qu'un enfant de douze ans en soit si dégoûté, quelque *philosophe* qu'il soit; et je connais de-

puis trente ans, moi et bien d'autres, un *philosophe* de la première force (car il est athée), renommé par son amour pour les bonbons, et qui en a toujours dans sa poche, s'il ne les a pas à la bouche. Quoi qu'il en soit, le troc, s'il n'est pas très-motivé, amène de grands incidens; c'est le premier ressort de toute l'intrigue, et la cheville ouvrière du dénoûment.

Ariste, que Lucrèce fait renvoyer, au troisième acte, après sept ans de soins auprès du fils de la maison, sans plus de cérémonie qu'un billet de quatre lignes, écrit par elle-même au nom de sa maîtresse, Ariste se retire chez son ami Chrysalde, et Alexis ne manque pas de l'y rejoindre au bout de quelques heures. Il lui apporte tous ses petits bijoux, et le livre *doré* est du nombre; il est sous une enveloppe de papier. Qui a mis cette enveloppe? Est-ce Jule? est-ce Alexis? C'est ce qu'on n'a pas jugé à propos de nous apprendre, quoiqu'un acte entier soit rempli des terribles aventures de cette enveloppe, et des terribles effets qu'elle produit dans la maison avant de produire la dernière catastrophe. Qu'est-ce donc que cette enveloppe? Tout justement la lettre de Timante, qui forme l'exposition au premier acte, et qui est adressée à ce *frère bien bâti*, à qui Timnate explique tous ses beaux projets. Mais comment cette lettre se trouve-t-elle là? C'est que Jule l'a prise sur le bureau de Timante, sous

un carton. Et pourquoi l'a-t-il prise? Pour faire *une petite barque*. Et qu'a-t-il fait de la petite barque? Il l'a lancée sur la pièce d'eau. Et comment en est-elle revenue pour envelopper un livre *doré ?* C'est ce qu'on ne sait pas; car ici s'arrête le récit de Jule, et le jeu de la machine imaginée par l'auteur. On conçoit les alarmes de Timante et de Lucrèce quand la lettre a disparu. Timante fulmine contre l'enfant qui *seul* a pu la prendre, puisque *seul* il a pu rester dans la chambre en l'absence de Timante. D'abord il nie tout; mais Lucrèce, moyennant *un pot de confitures*, lui fait tout avouer, et Timante court bien vite à la pièce d'eau pour repêcher *la petite barque*. Peine perdue : *l'eau est si trouble*, qu'on n'y peut rien voir, et *la barque* apparemment a fait naufrage dans la vase. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'en est plus question jusqu'à la fin du quatrième acte, où elle reparaît comme par enchantement autour du livre *doré*. Le mot de l'énigme est perdu, j'en conviens; mais c'est ici une de ces machines dramatiques si puissamment construites, qu'il faut excuser l'artiste, s'il y a quelque chose d'embrouillé dans les ressorts. L'effet et le résultat justifient tout. Et quel résultat ! Chrysalde se saisit de la lettre, court la remettre à Damis le marin, qui la remet à sa sœur, et menace Timante et Lucrèce de les *submerger*, s'ils ne s'en vont pas : ils s'en vont; Ariste revient, et la *phi-*

*losophie* triomphe ! Que peut-on demander de plus ?

Voilà sans doute le *beau* dans la partie de l'art : mais *le beau moral*, n'en dirons-nous rien ? Il y a tant à se récrier ! *Le beau*, c'est que notre *philosophe* de douze ans s'enfuie le soir de la maison paternelle sans le plus petit scrupule ni la plus petite inquiétude sur les alarmes mortelles où il va laisser sa mère ; qu'il n'en dise pas même un seul mot, dans la longue effusion de sa joie, quand il est entre Ariste et Chrysalde ; que le nom, l'idée de sa mère, ne lui viennent pas une seule fois à l'esprit, ne soient pas une seule fois dans sa bouche pendant tout ce temps, jusqu'à ce qu'enfin Ariste hasarde de lui en parler ; et alors même il ne témoigne pas la plus petite émotion, tant il est déjà *philosophe*. *Le beau, le plus beau*, ce que les panégyristes ont le plus exalté, c'est l'incomparable morceau du *grain de blé*, qui se trouve dans la poche d'un homme jeté dans une île déserte, et la *sublime* comparaison de ce *grain de blé*, qui va couvrir toute l'île de moissons, avec le jeune Alexis, qui, dans la main d'Ariste, aurait couvert la France entière de petits *philosophes*, comme le palais du sultan des *Mille et une Nuits*, dans les Contes d'Hamilton, doit se remplir de petits *Tartares*. On assure que ce morceau a excité des transports, et je n'en doute pas. *Le beau*, c'est qu'à la vue d'un commis-

saire qui vient chercher Alexis chez Chrysalde, et emmener Ariste chez le magistrat, pour rendre compte de cette étrange aventure, Alexis commence par se saisir de deux pistolets chargés, et menace de faire feu sur le premier qui approchera. *Le beau* ( et ceci est *le beau en système* d'éducation, *le beau*, de plus, en incident et en moyen ), c'est *la boussole* d'Alexis..... Oui, la boussole avec laquelle on vient à bout de découvrir la rue où demeure Chrysalde, rue dont il sait le nom et non pas le chemin; et s'il n'a pas assez d'esprit pour se le faire enseigner, c'est qu'avec sa science il trouve bien plus court et bien plus simple de se guider par la *boussole;* car il loge au midi et Chrysalde au nord, aux deux extrémités de Paris : et comme sa boussole, *posée sur une borne, de ruelle en ruelle, au premier réverbère*, lui indique le nord, et qu'il n'y a guère que deux cents rues situées au nord de Paris, la boussole d'Alexis le conduit tout droit à la rue qu'il cherche, en allant toujours au nord, précisément comme Colomb trouva la terre d'Amérique en voguant toujours au couchant. Chrysalde a-t-il tort de s'écrier?

> Quel enfant! Alexis, mon ange, mon bijou,
> Que je t'embrasse!

Jacquette aussi, la servante de Chrysalde, ne sait où elle en est, et crie au miracle; et je le par-

donne à Jacquette. Peut-être les *femmes savantes* auraient-elles aussi embrassé Fabre *pour l'amour de la boussole*, *comme* Trissotin *pour l'amour du grec*. Et moi aussi je rirai, si l'on veut, de l'ignorance personnifiée débitant ses puérilités au théâtre, et les préconisant par la bouche des journalistes du coin, *hommes de lettres de par le peuple*. Mais je suis obligé d'être sérieux sur ce qui attaque la morale dans ses bases, et la nature dans ses affections les plus chères, dans ses devoirs les plus saints. C'est là surtout ce qui appelle l'animadversion sur un ouvrage dont le dessein est profondément immoral, quoique si platement exécuté. Ce dessein n'est autre que de mettre en action et en exemple cette monstrueuse erreur, digne de nos *maîtres en philosophie* et en révolution, ce principe aussi absurde que pernicieux, *que tous les penchans de la nature sont bons*. Un enfant de douze ans ne pouvait, il est vrai, montrer cette doctrine dans toutes ses conséquences, mais Fabre s'en est servi pour les montrer toutes en germe dans la conduite de cet enfant, toutes en raisonnemens dans la bouche de son instituteur. On a vu comme Ariste avait appris à son élève ce qu'il devait à ses parens ; on peut juger de la culture par les fruits. Mais ce n'est pas tout : quoiqu'il sente la nécessité de rendre le fils à la mère, et qu'il paraisse embarrassé et alarmé de ce qui se passe, il ne fait pas à l'enfant fugitif la

plus légère réprimande, le plus petit reproche. Il ne diffère de Chrysalde, qui paraît tout émerveillé, qu'en ce qu'il trouve *tout simple* ce que cet autre extravagant trouve admirable. Pourquoi s'étonner, dit Ariste?

> Pourquoi? *la nature est si bonne!*
> *Tout ce qu'il fait est simple, et n'a rien qui m'étonne.*

Pour ce dernier point, je le crois; il doit reconnaître son ouvrage. Mais ne nous lassons pas de relever avec indignation ce qu'on ne se lasse pas de répéter avec impudence, que *la nature est si bonne*, précisément quand elle est mauvaise. Remarquez que ce sourcilleux pédant trouve *tout simple* qu'une mère ne soit rien pour son fils, et que lui, précepteur, soit tout, parce qu'il a eu la malheureuse facilité de sanctionner, avec des mots vides de sens, toutes les fantaisies, toutes les petites *passions* de cet enfant, comme des lois de la *bonne nature*. Aussi, que fera-t-il pour déterminer Alexis à retourner chez sa mère? Lui parlera-t-il des devoirs de soumission, d'attachement, de reconnaissance? Pas un mot. Fabre s'est bien gardé de contredire à ce point une doctrine qui fait de tout devoir *une convention d'intérêt*, et de tout sentiment légitime *une habitude*. Ariste ne connaît que *ce qui compose tout l'homme*, *[illegible]tions;* et tout ce qu'il imagine pour per- Alexis, c'est de le faire souvenir que sa

mère pleure son absence, et que par conséquent il doit retourner près d'elle pour la consoler, comme Ariste ferait lui-même s'il savait que sa mère pleurât. Sans doute ce moyen de persuasion est bon en soi; mais seul il est très-mauvais, parce qu'il donne à la pitié, qui est volontaire, ce qui appartient au devoir, qui est de rigueur; et quel devoir! Il y a plus, et il se trouve, à l'examen, que l'auteur, à coup sûr sans le vouloir, a donné une leçon toute contraire à son dessein; car ici la puissance des *sensations* échoue, et Alexis, *toujours bon*, répond nettement qu'il ne s'en ira pas, si Ariste ne vient avec lui. D'ailleurs, nul repentir, nulle idée d'obéissance due à sa mère ni à son précepteur qu'il aime tant: le précepteur n'en dit pas un mot, ni l'enfant non plus; c'est *tout simple*. Enfin, sans le commissaire et la garde, Alexis serait encore avec Ariste et Chrysalde. Ce que c'est qu'une éducation *philosophique!*

A cette haute leçon sur *la nature*, c'est-à-dire, contre la nature, telle qu'elle doit être dans l'homme qui n'est pas dépravé, l'auteur en voulait joindre une autre sur *la résistance et l'oppression*. C'est Ariste qui s'en charge encore, lorsqu'il dit froidement au commissaire, dans la scène des pistolets :

Sur tout ceci, monsieur, recevez mon excuse.
C'est un enfant.
Fort bien! est-ce ainsi qu'il s'amuse?

répond à propos le commissaire. Mais la réplique est dans ce *système*,

> Qui commence en un sens, et qui finit de même,

comme avait dit Ariste au premier acte :

> Si vous étiez au fait, vous verriez, comme moi,
> Que la *nature* ici l'emporte sur la loi,
> *Par le vif sentiment même de la justice.*
> *Il se sent opprimé*, non pas sur un indice,
> *Mais il en a la preuve entière dans son cœur* :
> Et ce n'est pas à lui qu'appartient son erreur.

Certes, ce sont là des maximes et des vers *dans le sens de la révolution* ; ce sont bien là les phrases tant rebattues à nos oreilles depuis dix ans, et à qui nous devons de si belles années. *Il se sent opprimé*. Voilà tout le nouveau code social, où chacun est juge, témoin, accusateur, tout ensemble, d'après son *cœur*. Voilà *la question intentionnelle*, cet autre phénomène de démence, par lequel l'homme ne juge plus les faits que l'homme peut connaître, mais ce qui est *dans le cœur*, et dont Dieu seul peut juger. En un mot, toute la science révolutionnaire est là ; et ce n'est pas ici, je le répète, qu'il faut s'enfoncer dans l'immensité de folies et d'horreurs où elle a dû conduire. Observons seulement qu'Alexis a été instruit à la soumission aux lois comme à la soumission à ses parens. Il abandonne sa mère, et veut l'abandonner bien décidément pour courir après son précep-

teur; il veut tuer un officier de justice, parce qu'il croit qu'on veut mener ce précepteur en prison. C'est ainsi *qu'il se sent opprimé*, et qu'il a *le sentiment vif de la justice, même au fond de son cœur!* Je dis qu'il croit, car il en a coûté à l'auteur une invraisemblance grossière pour donner sa scandaleuse leçon. On n'a nulle envie de mener personne en prison: l'auteur, qui a besoin de ce mot pour mettre en jeu les pistolets, le fait prononcer au hasard par Chrysalde; et après tout le vacarme que cela occasione, lorsque Ariste demande enfin à être conduit chez le magistrat, le commissaire, qui apparemment n'avait pas eu jusque-là l'esprit d'énoncer en quatre mots l'ordre dont il est chargé, le commissaire, qui a pris la parole rois ou quatre fois sans savoir dire ce qu'il avait à dire, répond enfin : *L'ordre le porte ainsi.* Eh! nigaud! que ne le disais-tu d'abord? (Ce n'est pas au commissaire que je parle.)

Reste à voir comment Alexis est *aimable*, *affable*, et de quel ton *le petit ange* parle à tout le monde, et surtout à sa mère. Son oncle le rencontre, l'embrasse bien vite, étant fort pressé, et lui dit : Je te quitte. *Chanson*, répond le très-leste neveu de douze ans. Cela ne sera, si l'on veut, qu'un manque d'égards et de politesse : soit; mais avec sa mère il a toute l'arrogance d'un adepte de vingt ans qui serait dans tous les secrets de la *philosophie*. Sur ce qu'Araminte lui dit, à

son retour, quoiqu'en tournant assez mal sa pensée, qu'Ariste n'a plus les mêmes droits sur les sentimens d'un élève qui ne lui appartient plus, il répond :

Cela ne se peut pas : *ce sont des ignorans*
*Qui vous ont dit cela*, maman ; il est sensible
*Que vous voulez m'apprendre une chose impossible.*

ARAMINTE.

Comment ! que dites-vous ?

TIMANTE.

Alexis, vous manquez
De respect à maman.

ALEXIS.

Qui ? moi ? vous vous moquez.
Je manque de respect à maman ? Au contraire,
*Je l'instruis d'une chose et d'une chose claire ;*
*Car maman est trompée, et le serait toujours,*
*Si je n'en disais rien.* . . . . . . . . . . . . . .

Le *bijou* argumente joliment et décemment; il est sûr de son fait; il sait ce que c'est que *la liberté de penser*; il endoctrine tout le monde, et fait la leçon aux *ignorans* qui trompent sa mère. Encore s'il était instruit de quelque fait ignoré et positif, il aurait quelque excuse au moins pour le fond, quoiqu'il n'en pût avoir pour la forme. Mais point du tout : il s'agit seulement de soutenir sa thèse envers et contre tous, et il ne se doute pas seulement que, s'il est ridicule à son âge d'être tranchant avec qui que ce soit, il est

intolérable de l'être à cet excès avec sa mère. Quel modèle à présenter sur la scène, et quels exemples l'adolescence et la jeunesse y vont chercher!

Je n'ai pas le courage de revenir sur le style; on a pu voir déjà ce qu'il était. Veut-on s'amuser de solécismes, de barbarismes et de contre-sens réunis comme à plaisir; ouvrez la pièce au hasard.

Ce qu'il sent, l'exprimer d'une âme franche et bonne,
*C'est tout à quoi s'entend sa petite personne.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Seraient-ce des débats? Serait-ce la nature
*Qu'on aurait fait jouer?*...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Sous ce large carton qui *fait le portefeuille.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Cela porte malheur, et le sort *se débauche.*
. . . . . . . . . D'ailleurs, ceci *se gaze*
*Par la chose elle-même*...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Vous imaginez bien, par ce préliminaire,
Que ceux qui l'ont soustrait *ont la marche ordinaire.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Un mauvais traitement *engage leur honneur.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . *Le prix d'un affront doit être la rancune.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Est-il un sentiment que pour lui *je possède?*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Cette discrétion dont *mon âme se pique*
Doit *s'éclipser* devant votre intérêt unique.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Tant léger soit le mal, il n'y faut de longueur.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Il n'est d'autres *écoles*
Pour une tendre mère, *ayant un bon esprit*,
*Que le fond de son cœur, où tout se trouve écrit*, etc. etc.

Je crois qu'en effet, pour une mère qui *réunit un bon cœur et un bon esprit, il n'est d'autres écoles* que celles du trictrac. Mais quel étrange assortiment du baroque et du niais! Quelle impuissance continuelle, je ne dis pas de tourner sa pensée en vers (Fabre en est à mille lieues), mais de construire une phrase raisonnable en français! C'est au lecteur à dire comme Jacquette:

O la charmante langue! Ah! ah! c'est un prodige.

*Prodige* s'il en fut; mais je ne sais si la prose n'est pas encore au-dessus des vers; lisez, pour en décider, les *caractères et couleurs des rôles*. Il sera bon quelque jour d'encadrer quelques morceaux semblables, pour donner à nos neveux une idée de ce que sont devenues et la raison humaine et la langue française à la fin du dix-huitième siècle.

Il est temps de passer à un homme d'une autre espèce.

### BEAUMARCHAIS.

Caron de Beaumarchais a été un composé de singularités très-remarquables, même dans ce siècle où tant de choses ont été singulières. Né dans une condition privée, et n'en étant jamais

sorti, il parvint à une grande fortune sans posséder aucune place; fit de grandes entreprises de commerce, sans être, à Paris, autre chose qu'un homme du monde; eut au théâtre des succès sans exemple, avec des ouvrages qui ne sont pas même des premiers du second ordre; obtint la plus éclatante célébrité, et fit long-temps retentir l'Europe de son nom par trois procès qui, avec tout autre que lui, seraient demeurés aussi obscurs qu'ils étaient ridicules; se fit une réputation durable de talent, et de grand talent par l'espèce d'écrits qu'on oublie le plus vite, des mémoires et des factums; fut long-temps diffamé comme un homme atroce et noir sans avoir fait aucun mal, et réhabilité en un moment dans l'opinion publique pour avoir été *déclaré infâme* dans les tribunaux. Cette existence, sans contredit fort extraordinaire, a tenu chez lui à une réunion de qualités qui ne l'était pas moins, et surtout à ce que son caractère et son esprit se rencontrèrent (jusqu'à la révolution) dans l'accord le plus parfait avec le temps où il a vécu et les circonstances où il s'est trouvé; car c'est là ce qui fait en tout genre les grands succès, qui ne sont point pour cela de hasard, quand ils ne seraient que du moment, puisqu'ils supposent toujours dans l'homme le mérite d'avoir bien jugé les rapports des choses avec ses moyens, et d'avoir vu d'un coup d'œil juste ce qu'il pouvait faire des autres et de lui. Ce mérite a manqué souvent à

des hommes d'ailleurs fort au-dessus du vulgaire. Ce n'est pas non plus, comme on peut bien l'imaginer, celui qui classe un écrivain dans l'opinion : sa place est d'ordinaire, et en fort peu de temps, à peu près celle de ses écrits, même de son vivant, dans un siècle où le goût est formé. Mais je parle de ce qu'on appelle la fortune d'un homme, et de ce qui réellement est toujours son ouvrage; et, dans Beaumarchais, l'homme m'a toujours paru supérieur à l'écrivain, et digne d'une attention particulière. Je puis m'expliquer sur tout ce qui le concerne sans être soupçonné d'aucune partialité : quoique j'aie assez vécu dans sa société pour le bien connaître, je n'ai jamais été lié d'amitié avec lui. Jamais il ne m'a fait ni bien ni mal, et je ne dois à sa mémoire, comme au public, que la vérité.

Il était fils d'un horloger, comme J.-J. Rousseau; et une naissance obscure et beaucoup de renommée, c'est tout ce qu'ils ont eu de commun. Le père de Beaumarchais était distingué dans son art, assez pour en inspirer d'abord le goût à son fils, quoique celui-ci eût été assez bien élevé pour choisir à son gré d'autres études, et eût déjà montré assez d'esprit pour prétendre à d'autres succès. Ses premiers furent pourtant en horlogerie; et comme ce sont aussi les plus oubliés, je crois pouvoir rappeler qu'il perfectionna le mécanisme de la montre par une nouvelle espèce d'échappe-

ment, première preuve et premier essai de cette sagacité naturelle qui peut s'étendre à tout. L'invention était sans doute heureuse, puisqu'elle lui fut contestée par un horloger célèbre qui la réclamait. L'affaire fut portée devant ses juges naturels, les savans, puisque l'horlogerie n'est qu'une branche de la mécanique. Ils jugèrent en faveur du jeune Caron sur le vu des pièces, et peu de gens savent aujourd'hui que cet homme, si fameux par ses procès, gagna le premier de tous à l'Académie des Sciences [1].

Un de ses goûts les plus vifs fut de bonne heure celui de la musique, et c'est d'ordinaire une recommandation dans le monde, et un moyen d'accès dans la bonne société, parce que c'en est un d'amusement. Il jouait de plusieurs instrumens, et aimait surtout la harpe, qui commençait à être à la mode. Bientôt il fut à la mode lui-même, comme un amateur très-agréable, et Mesdames de France furent curieuses de l'entendre. Elles s'occupaient alors de musique, et donnaient chez elles des concerts où assistait quelquefois le roi Louis XV, quoiqu'il aimât peu la musique. Beaumarchais, reçu chez les princesses comme pour les former à la guitare et à la harpe, quoiqu'il n'en eût jamais donné de leçons, était

[1] Sa famille a conservé la pièce en litige, où est gravé le jugement qui le déclare inventeur.

admis à leurs concerts, où il faisait sa partie; et si l'on songe que, n'étant point musicien de profession, il n'avait aucun autre titre pour être à la cour de Mesdames que la bienveillance dont elles l'honoraient, on comprendra sans peine que cette faveur pouvait faire naître plus d'une sorte de jalousie. Il avait pour lui des avantages naturels et acquis : c'étaient des titres pour obtenir la protection, mais aussi pour faire ombrage à ceux qui la cherchent; et l'on ne vient pas de si loin à la cour, seulement avec des moyens de plaire, sans déplaire beaucoup à ceux qui n'y tiennent que leur place ou leur rang. Beaumarchais, près de Mesdames, n'était plus le fils d'un horloger : il était et voulait être un homme de société, qui se fait valoir par son esprit et par des talens aimables, par son goût délicat dans les arts d'agrément; ce qui le mettait à portée de se charger en ce genre de toutes les commissions et acquisitions que les princesses voulaient bien lui confier, et qui étaient souvent accompagnées de présens. Tant de marques de confiance et de bonté devaient nécessairement faire des jaloux. La modestie la plus vraie ou la plus adroite n'y aurait pas échappé. Mais la modestie n'est guère une vertu de jeune homme; ce serait la plus charmante de toutes à cet âge; c'est la plus rare, parce qu'il faut valoir plus pour se croire moins. Beaumarchais ne se piquait point du tout d'être

modeste, et avoue quelque part[1] qu'on a pu le trouver un peu *avantageux*, aveu qui prouve qu'il l'était déjà moins. Il paraît qu'il le fut longtemps de façon à rendre sa supériorité impardonnable, si ce n'est à ceux qui pouvaient ne pas la craindre, et c'est toujours trop peu pour faire nombre. Quand je l'ai connu, la maturité et de longues épreuves avaient corrigé en lui tout ce qu'elles peuvent corriger dans l'homme, les formes extérieures, et c'est assez pour le monde. Toujours bouillant d'activité et d'ambition dans son cabinet, où étaient tous les ressorts de l'une et de l'autre, la société où il avait porté d'abord toutes les prétentions de la jeunesse et de l'esprit n'était plus pour lui qu'un délassement nécessaire, et d'autant plus prochain qu'il ne le cherchait plus que chez lui. Entouré d'une famille dont il méritait d'être aimé, et de quelques amis qu'il aimait comme sa famille, loin du commerce des femmes, qui est le centre de toutes les rivalités et de toutes les dissensions, il goûtait la paix et les joies domestiques presque toujours avec les

[1] « Quand j'aurais été un fat, s'ensuit-il que je sois un ogre? » Cette expression familière est ici d'un choix très-heureux : un autre aurait dit un *monstre*. Il y a bien plus de finesse à renvoyer d'un seul mot aux contes de *Barbe-Bleue* ceux qui accusaient l'auteur d'avoir *mangé trois femmes*, quoiqu'il n'en eût encore eu que deux, et que la troisième pleure encore aujourd'hui son mari.

mêmes gens; et dans ce cercle où il se reposait, ce Beaumarchais, si bruyant au loin, n'était plus, dans toute la force du terme, qu'un bon homme. Je n'ai vu personne alors qui parût être mieux avec les autres et avec lui-même. Il est vrai qu'il avait pris sa place, et que sa fortune était faite; mais il ne fut jamais un moment sans combattre d'une manière ou d'une autre, et cette égalité d'humeur, que je n'ai jamais vue se démentir un moment, était à coup sûr dans son caractère.

Dans ses commencemens où nous le suivons, le crédit très-marqué dont il jouissait auprès de Mesdames, la disproportion de ce qu'il était né à ce qu'il était devenu, sa fierté naturelle qui en était augmentée, et qui repoussait toujours à propos[1] les désagrémens qu'on cherchait à lui susciter; enfin, pour dire tout, une légèreté dans le ton et les manières qui allait quelquefois jusqu'à

[1] Je puis en citer un exemple dont on a beaucoup parlé. Un homme de la cour le voyant passer avec un très-bel habit dans la galerie de Versailles, s'approche de lui : *Ah! Monsieur de Baumarchais, je vous rencontre à propos : ma montre s'est dérangée; faites-moi le plaisir d'y donner un coup d'œil. — Volontiers, monsieur, mais je vous préviens que j'ai toujours eu la main extrêmement maladroite.* On insiste : il prend la montre et la laisse tomber. — *Ah! monsieur, que je vous demande d'excuses! mais je vous l'avais bien dit, et c'est vous qui l'avez voulu.* Et il s'éloigne, laissant fort déconcerté celui qui avait cru l'humilier.

l'indiscrétion et ne dissimulait pas le mépris ; tout cela ensemble forma bientôt contre lui un foyer de haines secrètes et furieuses, qui n'allaient à rien moins qu'à le perdre entièrement, s'il n'eût pas été armé comme personne ne croyait qu'il pût l'être, car toutes ses armes étaient à lui, et à lui seul. Les armes de ses ennemis furent d'abord celles qui sont à tout le monde, et qui n'en sont pas moins dangereuses pour être si faciles et si communes, les rumeurs sourdes et calomnieuses, les mensonges sans nom d'auteur, dits à l'oreille, et qui ont tant d'échos ; des imputations que leur absurdité et leur atrocité même propageaient davantage dans un monde de curieux et d'oisifs, qui semble se presser de tout croire pour encourager à tout dire. Je n'ai pas oublié combien de fois dans ce monde-là j'ai entendu répéter à bien des gens qui ne se croyaient pas du tout méchans, qu'un *M. de Beaumarchais dont on parlait beaucoup, s'était enrichi en se défaisant successivement de deux femmes qui l'avaient avantagé*. Il y a de quoi frémir, si l'on fait réflexion que c'est pourtant là ce qu'on appelle tout uniment de la médisance (c'est-à-dire ce qu'on regarde à peine comme une faute), et qu'il n'y avait pas même le plus léger prétexte à une si horrible diffamation. Il avait en effet épousé en peu d'années deux veuves qui avaient de la fortune ; ce qui est assurément très-permis à un

jeune homme qui n'en a pas. Il n'eut rien de l'une, quoiqu'elle lui eût donné beaucoup, parce que la première chose qu'il oublia fut de faire insinuer le contrat; et cet oubli seul, incompatible avec un crime qu'il rendrait inutile, suffit pour en repousser tout soupçon. Il hérita de l'autre qui était très-aimable, qu'il adorait, et qui lui laissait un fils qu'il perdit peu de temps après. Je ne sais pourquoi on n'a jamais dit qu'il avait aussi *empoisonné* ce fils, car il fallait encore ce crime pour avoir toute la succession : la calomnie ne pense pas toujours à tout. Il est évident que, quand même il n'eût pas aimé sa femme, il suffisait qu'il en eût un fils pour être intéressé à ce que la mère vécût long-temps; et ce qui était encore plus décisif et rendait le crime plus absurde, c'est que la fortune de cette femme était en grande partie viagère, et que son mari, qu'elle aimait beaucoup, avait tout à gagner à ce qu'elle vécût. Elle l'avait mis dans une aisance qui tenait à elle seule, et tous ses dons étaient ceux de sa tendresse pour un mari qui la payait de retour en la rendant heureuse. Ce sont des faits publics et dont je suis sûr; mais la haine n'y regarde pas de si près; elle sait que les autres n'y regardent guère davantage. Où en sommes-nous, bon Dieu! si l'on ne peut pas avoir le malheur d'hériter de sa femme et de son fils sans avoir *empoisonné* au moins l'un des deux, dès qu'on a aussi le mal-

heur d'avoir des envieux et des ennemis? Cette imposture méprisable fut pourtant accréditée, surtout par le moyen si malheureusement facile et familier de ces répertoires de mensonges, autorisés en quelques pays et répandus dans tous les autres, magasins de mal ouverts à tout le monde, et où le plus obscur et le plus vil calomniateur peut faire imprimer un crime pour un écu, peut-être même pour rien, et pour l'amusement des lecteurs. J'ai regardé comme un devoir, dans un ouvrage consacré à la vérité et à la justice, de rejeter dans leur néant ces inventions de la méchanceté humaine, trop fréquentes et trop impunies. Je me rappelle bien de n'y avoir jamais cru; mais quand je vis l'homme, au bout de quelques années, je disais comme Voltaire, quand il lut ses Mémoires : *Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur, il est trop drôle.* Et j'ajoutais ce que Voltaire ne pouvait savoir comme moi : *Il est trop bon*, il est trop sensible, trop ouvert, trop bienfaisant pour faire une action méchante, quoiqu'il sache fort bien écrire des malices très-gaies contre ceux qui lui en font de très-noires.

Il n'en fut pas moins obligé (quelle honte! non pas pour lui) de réfuter authentiquement ces infamies dans un de ses écrits juridiques[1], dont je

[1] Il va jusqu'à citer en témoignage trois médecins cé-

parlerai tout à l'heure avec autant de détail qu'ils le méritent, c'est-à-dire avec une critique qu'on n'a jamais appliquée à ces sortes d'écrits, et qui est déjà un premier éloge.

Toutes ces manœuvres d'une inimitié envenimée préparaient l'orage qui n'éclata qu'en 1770, pour la succession de Pâris du Verney, dont il se trouva créancier pour la modique somme de quinze mille francs, mais de manière que l'arrêté de compte signé entre eux compromettait sa fortune pour environ cinquante mille écus, si l'acte était anéanti. Sa liaison très-intime avec ce respectable citoyen, dont il suffit de dire, même aujourd'hui, qu'il fut le fondateur de l'École militaire, était le fruit de la recommandation des filles de Louis XV, et même du Dauphin son fils et de la Dauphine, dont il avait eu l'honneur d'être connu chez Mesdames. Le Dauphin particulièrement, qui aimait à s'instruire, n'avait pas manqué l'occasion d'entretenir un homme d'esprit; il avait goûté Beaumarchais, *parce qu'il disait la vérité*; c'est le témoignage que lui rendit ce prince, et une raison de plus pour que Beaumarchais ait été dénigré. Toutes ces augustes protections s'étaient réunies pour l'attacher à un homme aussi considérable que l'était du Verney, à qui l'on fit

lèbres qui avaient soigné sa femme, et suivi long-temps les progrès d'une maladie de poitrine parfaitement caractérisée.

promettre *de faire la fortune de ce jeune homme*, encore assez peu avancée, comme on le voit, par un mariage qui ne lui avait laissé que quelque aisance et des affaires embarrassées. Du Verney se chargea d'autant plus volontiers de ce qu'on lui demandait, qu'il était déjà redevable au jeune protégé d'un bienfait signalé, qui lui paraissait l'honneur de sa vieillesse et la récompense de sa vie. La nature de ce service, si honorable pour tous deux, explique et atteste ce que j'ai dit de Beaumarchais, qu'il savait très-judicieusement accorder ses vues et ses moyens avec les circonstances et les personnes. Du Verney avait souhaité passionnément, mais en vain pendant neuf années, que le roi daignât visiter l'École militaire; et l'on imagine sans peine, si l'on se reporte à ce temps-là, quelle noble espèce d'intérêt et d'ambition ce vieillard, comblé d'ailleurs de tous les biens, pouvait mettre à ce que le monarque l'honorât d'une visite, et à ce que ses élèves vissent leur bienfaiteur recevoir chez eux le souverain. Beaumarchais sut plaider cette cause auprès de Mesdames, et obtint de leur bienveillance pour lui qu'elles donnassent à leur père un exemple qu'il ne pouvait guère manquer de suivre, car souvent les hommes puissans, et surtout les rois, n'ont besoin, pour faire le bien, que d'être avertis. En effet, la visite des princesses fut aussitôt suivie de celle du roi, qui vint prendre à l'École

militaire une collation magnifique, et fit verser au vieux du Verney les plus douces larmes qu'il eût répandues de sa vie, et où se mêlèrent celles de toute cette jeunesse dont il était le père. C'était alors et ce devait être un événement qu'une pareille visite, et si la guitare et la harpe avaient pu introduire chez Mesdames tout autre que Beaumarchais, on ne peut pas dire de même que tout autre se fût servi de son ascendant pour en faire un usage si bien entendu.

Cette fortune qu'il voulait faire, et que du Verney voulait lui procurer, n'avait pu cependant s'établir : la prudence humaine, si souvent trompée dans ses calculs, le fut encore ici. Du Verney, vers la fin de sa vie, perdit à peu près son crédit sans perdre sa considération. Il ne laissa pas de faire pour son protégé, devenu son ami, tout ce qu'il pouvait encore. Il lui avança 500,000 francs pour acheter une charge qui ne put être obtenue, le fit entrer dans une entreprise de bois qui ne put être suivie. Beaumarchais ne retira de tant de bonne volonté qu'environ 100,000 francs d'un intérêt dans les vivres, un capital de 60,000 francs placés en viager sur du Verney lui-même, et une charge de secrétaire du roi, qu'il fut obligé de revendre pour faire face à d'autres arrangemens. Mais il recueillit de cette liaison des avantages précieux, et qui depuis le conduisirent à son but, manqué cette fois. Auprès d'un maître tel

que du Verney, il se reconnut le génie des affaires avant que personne l'en soupçonnât. Dépositaire de toute la confiance du vieillard, chargé du maniement de ses fonds, il apprit la science du grand commerce, et s'y attacha, comme à tout ce qu'il faisait, avec toute la vivacité d'une tête ardente, entreprenante et infatigable. On était bien loin de se douter que Beaumarchais, tel qu'il paraissait encore, homme de plaisir et de société, chansonnier tout au plus passable, et *coupletier* graveleux, auteur de deux drames fort médiocres, *Eugénie* et *les Deux Amis*, fût déjà capable des travaux les plus sérieux, des entreprises les plus compliquées, possédât supérieurement l'esprit de calcul et de négoce, fût en état de s'ouvrir le cabinet des ministres, sans autre intrigue que la persuasion, et prît enfin sur lui d'approvisionner des Américains insurgens, précisément dans le même temps où il faisait *les Noces de Figaro.*

L'historique de ses procès serait superflu : on s'en souvient jusqu'aujourd'hui, et l'on ne peut rien ajouter à l'idée qu'en donnent ses Mémoires, qui sont de nature à être relus dans tous les temps. Mais je cherche dans ces querelles l'homme qu'elles produisent au grand jour, et par occasion les hommes et les choses de ce temps-là. Trois procès occupèrent une partie de sa vie : le procès contre le légataire universel de du Verney; le

procès Goezmann, qui n'en était qu'un incident, mais plus sérieux que le principal; et enfin le procès Cornmann. Il finit par les gagner tous trois, aussi complétement qu'il est possible; mais il avait commencé par perdre les deux premiers. Tous trois furent suscités par la haine beaucoup plus que par un intérêt litigieux, et tous trois fixèrent les regards de la France et de l'Europe. Ils mettaient en spectacle celui que l'on mettait en cause; et si le fond de chaque affaire était assez léger, toutes devenaient importantes par le concours des circonstances qui s'y mêlaient. L'animosité personnelle en avait fait des combats à mort, car ils allaient à faire perdre à l'accusé l'existence morale et civile; et comme on n'avait pas encore *déshonoré l'honneur*[1], la perte de l'honneur pouvait alors entraîner celle de la vie. Les défenses de l'accusé l'agrandissaient en talent et en courage, au point de faire de sa cause celle de ses lecteurs; et l'opinion publique rattachait cette cause à des intérêts publics, lors des événemens de 1771 qui la portèrent devant des juges que la nation ne reconnaissait pas pour les siens. Jamais peut-être la querelle d'un particulier n'avait eu de telles conséquences; et c'est ce qui

[1] Expression à jamais mémorable, prononcée dans une assemblée de législateurs, si souvent répétée *dans le sens de la révolution*, et qui sera rappelée jusqu'à la fin du monde dans le sens de la raison.

donna enfin, singulièrement dans le procès Goezmann, un mouvement à tous les esprits, tel qu'on ne peut s'en faire une idée, à moins de l'avoir vu.

Il semblait que dans toute cette affaire, qui dura quatre ans, et qui certainement aura sa page dans l'histoire, tout, à partir de son origine, dût sortir de l'ordre commun. Il n'était nullement naturel que pour une somme de 15,000 francs, un jeune homme, un homme de qualité, légataire de plus d'un million, s'acharnât à un long procès dont l'ennui seul devait dégoûter quand même il eût été meilleur, dont les fatigues devaient rebuter, et dont enfin on pouvait craindre la défaveur et même le ridicule. Mais il se trouva que ce jeune homme *haïssait ce Beaumarchais comme un amant aime sa maîtresse* : c'étaient ses expressions, qui n'ont point été désavouées. Il avait *juré de perdre*, ou tout au moins de *ruiner ce Beaumarchais*, parce qu'il ne croyait pas très-difficile de faire passer pour un fripon celui qui passait déjà pour *un monstre*; et tels sont donc les effets de la calomnie! Il disait tout haut *qu'il y mangerait cent mille écus, s'il le fallait* : et les passions sont-elles assez folles? Il avait pour lui tous les moyens de crédit, et Beaumarchais avait perdu les siens. Ses premiers protecteurs n'étaient plus; il avait quitté le service des princesses depuis un assez long voyage qu'il fit en Espagne, et qui est le plus bel épisode de ses Mé-

moires. Il fuyait les tracasseries de Versailles, et Paris le rappelait aux affaires. Bien des choses avaient changé en peu d'années, et Mesdames, en attestant son *honnêteté* et leur satisfaction de sa conduite, avaient cru devoir déclarer qu'elles ne prenaient aucun intérêt à son procès, d'abord parce que cela était juste en soi, et qu'une si haute protection doit s'éloigner elle-même des tribunaux, et peut-être aussi parce que Beaumarchais en avait parlé mal à propos. On envenima ses paroles, sans doute; mais elles étaient alors déplacées. Il perdit donc son procès au *parlement Maupeou*, comme on l'appelait; l'arrêté de compte fut regardé, sinon comme faux, au moins comme insignifiant; et tous les biens de Beaumarchais furent saisis pour des sommes que répétait sur la succession son adversaire triomphant. Pendant qu'il plaidait en justice réglée, le gouvernement l'avait fait mettre en prison pour une autre querelle avec un grand seigneur qui lui disputait une courtisane; et quoique Beaumarchais eût gardé dans cette rixe tout l'avantage du sang-froid sur l'extravagance, cela n'avait servi qu'à confirmer dans le public les idées déjà trop répandues sur une espèce d'audace qu'on prétendait aller jusqu'à l'insolence. Il s'était donc vu à la fois privé de sa liberté, dépouillé de ses biens, condamné comme fripon ou faussaire, décrié de toutes les manières possibles; et, un moment après, chargé d'une ac-

cusation criminelle pour *corruption de juges*, à propos de ces *fameux quinze louis*, qui faillirent (qui le croirait?) le conduire jusqu'à être flétri par le bourreau [1], ce qui ne laissait plus de ressource, et, par la plus heureuse de toutes les injustices, ne lui attirèrent qu'une flétrissure juridique qui le sauva.

C'était le temps des épreuves. Elles furent longues, et en le lisant, on juge si elles furent cruelles; mais il y parut si brillant, même avant la victoire; il rendit si beau son rôle d'opprimé sous la seule égide de l'opinion publique en un moment reconquise, que, lorsque ensuite, sous un nouveau règne et avec d'autres juges, il gagna presque en même temps ses deux causes, fut réintégré dans ses biens, et réhabilité dans les tribunaux, ce triomphe facile et prévu n'était presque plus rien : c'est dans le combat et l'oppression qu'était toute la gloire.

[1] Tout le monde sait que le feu prince de Conti, qui s'intéressait à sa cause, comme faisaient alors Paris et la France, lui dit, la veille du jugement, que, *si le bourreau mettait la main sur lui, il serait obligé de l'abandonner*. On craignait que le *parlement*, juge dans sa propre querelle, et irrité de la hardiesse des Mémoires de Beaumarchais, ne poussât la vengeance jusque-là : ses ennemis le publiaient d'avance de tous côtés. On sait aussi que sa réponse au prince fit entendre comment il saurait se dérober à l'infamie. Voyez ce qu'il en dit dans ses Mémoires pour la cassation de l'arrêt.

Il la dut à sa vigueur de caractère, et cette vigueur à un bon jugement. Il mesura juste ce que pouvait, sur le présent qu'on détestait, l'avenir qu'on attendait; et ce qui ne parut que courage et force dans sa conduite et dans ses écrits était aussi prudence et pénétration. A peine avait-on fait attention au procès des *quinze mille francs*, affaire d'argent et rien de plus : celle des *quinze louis* était tout autre chose. Un membre de la nouvelle magistrature dont la France ne voulait pas, était, dès le premier coup d'œil, gravement compromis; et, quoique d'abord accusateur auprès de sa compagnie, il la compromettait ellemême évidemment en l'exposant à juger bientôt en lui ce magistrat accusateur, en butte à des récriminations inexpugnables, qui le livraient, de moitié avec sa femme, à tous ces détails humilians d'une vénalité sordide qu'on suppose et qu'on excuse même dans les agens subalternes de la justice, mais dont le seul soupçon ôterait à des magistrats la dignité qu'ils doivent avoir dans tout gouvernement sage. C'est ce qui arriva, ce qui devait arriver, et ce qui rentrait encore dans cet extraordinaire qui s'offre ici partout. Il ne fallait qu'avoir le sens commun pour rendre sur-le-champ *les quinze louis*, comme on en avait rendu cent avec la *montre à brillans*, et tout était sur-le-champ étouffé. Il fallait avoir perdu l'esprit pour imaginer qu'un homme que l'on poursuivait

criminellement ne voudrait ou ne pourrait pas se défendre avec la vérité, qui avait tant de témoins et d'indices. Mais la même méprise, et plus grossière cette fois, eut encore lieu : la prépondérance d'un magistrat dans son corps, le ressentiment des propos que tenait et pouvait tenir un plaideur maltraité, et surtout *la mauvaise réputation* de Beaumarchais, que cette dernière attaque devait achever sans peine; en peu de mots, c'est tout le procès Goezmann; et ce qui semble inexplicable par la raison s'explique par l'amour-propre et les passions. Les dispositions du public et les Mémoires de Beaumarchais expliquent l'événement.

Ces mémoires sont d'un genre et d'un ton qui ne pouvaient avoir de modèle, car il n'y en avait pas d'exemple. S'il était quelquefois arrivé qu'un particulier écrivît lui-même ses défenses, ce qui était rare, à peine pouvait-on s'en apercevoir, parce qu'elles étaient toujours dans le moule uniforme des écrits judiciaires, sans quoi l'avocat, qui les remaniait toujours plus ou moins, ne les aurait pas signées. Ici rien de semblable: Beaumarchais sentit que, quoi qu'il en pût résulter, c'était avant tout pour les lecteurs qu'il devait écrire et plaider; qu'il était à peu près impossible qu'il gagnât sa cause au *parlement Maupeou* contre *le conseiller Goezmann*; mais que les choses en étaient au point que rien ne serait perdu, s'il la gagnait devant le public. On reprocha d'abord à

Beaumarchais de faire tant de bruit pour *quinze louis* : il n'y avait pas plus d'esprit dans ce reproche que dans la conduite de Goezmann et consorts. C'était le coup de maître que ce procès des *quinze louis*, qui, par une rétroaction infaillible, recommençait celui des *quinze mille francs*. Et quelle jouissance pour le public, lorsqu'en lisant Beaumarchais, il ne vit plus, dans tous ces différens mémoires qui se succédaient rapidement, qu'un homme qui se chargeait de le venger d'une magistrature bâtarde, et celle-ci, qui de son côté se chargeait de faire regretter la légitime, malgré tous ses torts! Qu'il eût raison, c'était l'affaire d'un quart d'heure : les faits ne parlaient pas, ils criaient. Mais cette forme si neuve, aussi saillante qu'inusitée; ces singuliers écrits, qui étaient tout à la fois une plaidoirie, une satire, un drame, une comédie, une galerie de tableaux, enfin une espèce d'arène ouverte pour la première fois, où il semblait que Beaumarchais s'amusât à mener en laisse tant de personnages, comme des animaux de combats faits pour divertir les spectateurs! Mais tous ces personnages, si richement et si diversement ridicules ou vils, qu'on les croirait choisis tout exprès pour lui, et que lui-même en effet rend grâces au ciel [1] de les lui avoir

[1] C'est un des morceaux dont la tournure est la plus piquante et la plus nouvelle. Il n'a d'autre défaut que

donnés pour adversaires! Mais cette continuelle variété de scènes qu'on voit bien qu'il n'a pu inventer, et qui n'en sont que plus plaisantes à force de vérité, de cette vérité qu'on ne peut saisir et crayonner qu'avec le tact le plus fin et l'imagination la plus gaie!.... L'on peut concevoir l'allégresse universelle d'un public mécontent et malin, qui n'avait d'autres armes que celles du ridicule et qui les voyait toutes, au delà même de ce qu'il en pouvait attendre, dans une main légère et intrépide, qui frappait sans cesse en variant toujours ses coups. De là sans doute l'admiration pour un talent inopiné que l'envie n'atteignait pas encore, dans un moment où le danger de l'innocence et la pitié pour l'infortune prédominaient sur toute autre impression; de là, en même temps, la joie de voir tomber, de ces pages si divertissantes, des flots de mépris sur ce qu'on était charmé de pouvoir avilir en attendant qu'on pût le renverser. Et qui peut douter que l'un ne fût un acheminement à l'autre, et que la plume de Beaumarchais n'y ait contribué?

S'il était le champion du public, ses juges aussi paraissaient le traiter en ennemi, non pas tous sans doute, et lui-même se loue de l'impartialité de

d'être un peu trop prolongé; un peu resserré, il serait parfait : mais, tel qu'il est, quelle verve d'imagination et de style!

I.

quelques-uns, et surtout des rapporteurs; mais, dans ces occasions-là, ceux qui crient le plus haut semblent malheureusement donner le ton à tous, et il y en eut qui portèrent fort loin l'indiscrétion et la violence. Plusieurs se récusèrent sur la demande de l'accusé, tant leur animosité avait été manifeste dans les sociétés; d'autres ne voulurent pas renoncer au droit d'être juges, quand on leur reprochait d'être parties. Ceux-ci ne furent pas assez délicats; mais les autres même le furent trop tard. Dans des procès de cette nature, où l'intérêt de la compagnie est si près de celui d'un de ses membres, la réserve ne saurait être trop scrupuleuse, et chacun doit s'imposer le silence comme particulier, jusqu'au moment où il prononcera comme juge. Il eût été à désirer que cette prudence fût alors celle d'un magistrat supérieur qui avait porté à ce tribunal éphémère l'illustration héréditaire d'un nom depuis long-temps décoré dans la robe, dans les camps, dans l'Église, et devenu encore plus respectable depuis qu'il a été, comme celui de Lamoignon, consacré parmi les grandes victimes de la tyrannie, qui de nos jours ont ennobli l'échafaud, comme au temps de la Ligue les Brisson, les Larcher, les Tardif, avaient ennobli le gibet. Le président de Nicolaï, trop passionné ou pour Goezmann ou contre son adversaire, oublia ce qu'l se devait à lui-même, au point de faire une insulte gratuite et inouie à

Beaumarchais au milieu de la grand'salle du Palais, dont il voulut le faire chasser par les gardes, sous prétexte qu'*il n'était là que pour le braver.* Ce trait d'emportement serait à peine croyable, s'il n'avait pas eu tant de témoins; mais il fallait que tout fût singularité et scandale dans ce mémorable procès, où il semblait que d'un côté l'on eût pris à tâche d'avoir tort en tout, pour que de l'autre on tirât parti de tout. C'est un des instans où Beaumarchais montra le plus de cette fermeté qui tient à la présence d'esprit, puisqu'au défaut de toutes deux on n'aurait que de la faiblesse ou de la colère. Outragé ainsi publiquement par un premier président qui marche à la tête de sa compagnie, assailli tout à coup et poussé par des fusiliers, un particulier ordinaire serait ou déconcerté ou furieux. Beaumarchais ne fut ni l'un ni l'autre: maître de son indignation, et fort de celle du public qui éclatait autour de lui, il le prit à témoin de la violence qu'on lui faisait, de ce manque de respect pour un lieu sacré ouvert à tous les citoyens, et pour le roi lui-même, dont les magistrats y tenaient la place; il protesta qu'il ne sortirait point, mais qu'il allait de ce pas demander justice de cette insulte faite sans aucun motif à un citoyen qui attendait là son jugement; et en effet, il monta sur-le-champ au parquet, et porta sa plainte aux gens du roi, obligés de la recevoir. Il faut voir dans son quatrième mémoire tous ces

faits tracés avec autant de vivacité que de circonspection; et si l'une était de l'homme qui a senti l'offense, l'autre était de l'écrivain qui se souvient quel est l'offenseur. C'est là peut-être qu'il a le mieux soutenu l'éloquence noble qui chez lui est rarement sans disconvenance de détail, comme lui étant moins naturelle que la verve du genre polémique. Ici toutes les nuances sont observées : il a d'abord toute la hauteur permise à l'offensé qui peut vouloir satisfaction; mais il en a ensuite une autre plus rare à la fois et plus adroite. Il se saisit du droit de *pardonner*; il *pardonne* par égard pour le nom, pour le rang, pour la compagnie entière qu'il *craint d'affliger*; et ce terme de *pardon*, qui est bien le mot propre, le met évidemment fort au-dessus de l'offenseur, s ns qu'il soit possible de s'en plaindre. C'est peut-être aussi la première fois qu'un accusé a pu imprimer à la face de l'Europe qu'il *pardonnait* à son juge. Mais si celui-ci (qui d'ailleurs s'était récusé) fut capable de *pardonner* à son tour et du fond du cœur, cela était encore bien plus beau, puisqu'il était puissant et qu'il avait tort. La vertu est sans contredit bien au-dessus et de l'adresse et du talent.

Ces deux choses, dont l'une fait même ici partie de l'autre, ne se séparent jamais chez lui. Il était obligé de dissimuler d'autant plus devant le *parlement* l'intention de ses écrits, que l'on se

plaisait davantage à la faire ressortir, les uns pour lui en faire un crime devant ses juges, les autres un mérite devant la nation; mais ceux-ci étaient le grand nombre. Beaumarchais sentait que ses juges étaient d'autant plus blessés de ses Mémoires, que le public en paraissait plus charmé, et que les applaudissemens d'un côté étaient une réprobation de l'autre. Il ne déguise même pas (tant la chose était sensible) qu'on lui prête le dessein de *dépriser pied à pied toute la magistrature* de ce temps; et en faisant tout ce qu'il faut pour atteindre ce but, il fait tous ses efforts pour que sa marche ne puisse être du moins légalement inculpée, et qu'on ne puisse le prendre dans ses paroles. Il prodigue sans cesse toutes les formes de respect, et il le devait, en portant les plus cruelles atteintes. Il est à genoux en donnant des soufflets, et il lui fallait, pour trouver des légistes qui signassent ses Mémoires, tantôt des ordres précis du premier président, ou même du garde des sceaux, quand l'affaire fut au conseil, tantôt des avocats assez obscurs pour se couvrir sans danger de la précieuse indépendance de leur ordre, l'une des choses les plus sages, et qui aient fait le plus d'honneur à ces institutions de la liberté monarchique, qui ne peuvent être que celles du temps et de l'expérience. On voit qu'il rédige jusqu'aux consultations, où les gens de loi ne mettaient guère que leur signature, et

qui ne sont encore que d'excellens résumés de sa cause, d'autant plus difficiles à renouveler et à varier, qu'ils viennent après ceux qui font partie de ses plaidoiries, et qui ne sont pas ce qui a dû lui coûter le moins, ni ce qui a le moins de prix dans un genre où, parmi nous, comme chez les anciens, la répétition est, à un certain point, nécessaire et souvent même indispensable. Si rien n'est plus aisé que de revenir sur les mêmes moyens sans variété et sans progression, et de redire au risque d'ennuyer, c'est une difficulté vaincue que de se reproduire par les formes, toujours différent et toujours plus fort, sans sortir d'un même fond de preuves; c'est le talent de l'orateur du barreau et celui de Beaumarchais. J'ai eu plus d'une fois un mouvement de crainte, lorsqu'en le relisant tout à l'heure, je le voyais annoncer un résumé, et j'étais même sur le point de passer outre, tant il me paraissait difficile de rajeunir ce qui semblait épuisé; je craignais de trouver superflu pour un lecteur attentif ce qu'il recommençait pour des juges si aisément distraits. Mais en jetant les yeux sur les premières lignes, j'étais arrêté tout de suite par une précision frappante de résultats nombreux, rapides et lumineux, par des tournures toutes neuves, et un surcroit de forces probantes, circonscrites dans des cadres qui semblaient plus soignés que tout le reste. Cette fécondité flexible et inépuisable est

un caractère du vrai talent, qui tire parti de tout, même de cette nécessité de répéter, qui sera, si l'on veut, une excuse pour le babil des avocats vulgaires, mais qui certainement est la gloire de l'orateur.

Le choix des transitions y est aussi pour beaucoup aux yeux des connaisseurs; et ici la plupart sont heureuses, et amenées par des mouvemens inattendus. Il s'en sert habilement pour sortir des digressions fréquentes chez lui, mais très-propres à distraire et reposer le lecteur de l'aridité des points de droit, des calculs arithmétiques, et des pièces de dossier. Cette partie même est souvent égayée chez lui, mais toujours claire, ce qui est capital, et cependant peu commun. Mais ce qui frappe partout, et ce que je n'ai trouvé nulle part, c'est la succession alternative, et quelquefois même le mélange sans disparate de l'indignation et de la gaieté qu'il communique au lecteur tour à tour ou en même temps, comme il lui plaît. Il vous met en colère et vous fait rire, ce qui est plus rare et plus difficile dans l'art que dans la nature. Cet effet mixte et singulier, dont je ne prétends point faire un précepte, encore moins un reproche pour les autres écrivains du barreau, rentre encore dans l'essence de son procès et dans le caractère de l'homme; et c'est l'un et l'autre que j'observe, parce que l'un et l'autre en valent la peine.

Dans le procès, les accusations et les conséquences étaient toutes graves, les réalités toutes odieuses et basses, les personnes et les plumes toutes ridicules. Cet amalgame est bizarre. Que Beaumarchais n'eût été que vif et sensible, il ne serait pas sorti de la colère, tant l'édifice des mensonges était noir, et le péril imminent; qu'il n'eût été qu'insouciant et gai, il n'eût pas cessé de plaisanter, tant ses adversaires étaient ineptes. Mais avec une imagination fougueuse il avait une âme forte, et un grand fonds de logique avec un grand fonds de gaieté. Il se trouvait ainsi de tous côtés en mesure avec sa situation et ses ennemis. Enfin cette situation même d'un particulier aux prises avec un tribunal juge et partie, qui ne lui laissait d'autre défenseur que lui-même, achève d'expliquer cette étonnante disparité entre ses écrits judiciaires et les autres du même genre; elle défend en même temps de prendre cette disparité pour l'exacte proportion de son talent à celui des bons avocats, et d'en faire pour eux, à beaucoup près, une règle à suivre en tout; conséquences que je ne prétends point du tout déduire des éloges que je lui crois dus, et que je désapprouve même dans ceux qui les ont adoptées avec trop peu de réflexion.

Un autre exemple, quoique dans un genre tout différent, celui de M. de Lally-Tolendal, m'autorise à ne point donner pour un modèle général

de l'éloquence judiciaire ce qui n'est et ne pouvait être qu'un cas d'exception dans les personnes et les circonstances. Je réunis ces deux exemples pour en tirer la même induction, et d'autant plus, qu'à mon avis les Mémoires de M. de Lally (dont je parlerai dans la suite) ont dans le genre sérieux et pathétique la même supériorité que ceux de Beaumarchais dans le genre léger et plaisant, et dans la plaidoirie satirique. N'oublions jamais que l'un comme l'autre écrivait lui-même pour lui; qu'il était seul juge de ce qu'il pouvait se permettre, par rapport à ses ressentimens, à ses intérêts, à ses dangers, à ses vues, à ses espérances, à ses craintes; qu'il écrivait comme il sentait, s'exprimait comme il était affecté : et quel avocat est dans ce cas-là? Est-ce donc la même chose, dans une position si pénible, si menaçante, si révoltante, d'être l'accusé ou le défenseur? Beaumarchais était ici l'un et l'autre, et dans les deux rôles il était toujours lui. Un avocat le peut-il? Est-il même dans la nature de se mettre jusqu'à ce point à la place d'autrui? Sent-on pour un autre comme pour soi? Ose-t-on pour son client ce qu'on oserait pour soi-même? Enfin Beaumarchais, écrivant pour un autre dans la même cause, eût-il écrit ainsi? Je n'en crois rien du tout. Le meilleur avocat, plaidant pour Beaumarchais, eût-il plaidé comme lui? Je ne le crois pas davantage; et s'il l'eût fait, il aurait eu tort;

mais cela est impossible. Un avocat est-il en guerre personnelle avec la partie adverse, comme Beaumarchais avec les siennes[1]? Cela ne tombe pas sous le sens : on sait que toute la colère des avocats ne va guèreau de là de l'audience. Ils font leur métier comme ils peuvent. Beaumarchais défendait son honneur, sa fortune, et peut-être sa vie, contre des ennemis personnels qui le détestaient selon leur portée, comme il les haïssait selon la sienne. M. de Lally voulait relever de l'échafaud la tête sanglante de son père, et la recouvrir d'une couronne d'innocence : ce fut le travail de sa vie pendant vingt ans; est-ce là un travail d'avocat? Donc, si M. de Lally a porté la grande éloquence, le grand pathétique beaucoup plus loin qu'aucun orateur du barreau, si Beaumarchais a excellé dans la comédie du palais, comme M. de Lally dans la tragédie, c'est que tous deux étaient les personnages originaux du drame, et non pas des acteurs jouant un rôle.

[1] Il avait bien le sentiment de cette vérité, et a su fort à propos s'en faire une excuse de l'*amertume* que l'on reprochait à ses Mémoires; car il y a des gens qui n'aiment pas que la vérité ait toute sa force, et le mensonge toute sa confusion. « Considérez, répondit-il, que je suis *seul* » chargé du pénible emploi de me défendre moi-même. Il » lui est bien aisé de se modérer, à cet orateur paisible » qui, ne forgeant qu'à froid, et compassant ses périodes, » exhale un courroux qui n'est pas le sien, etc. »

Sans doute le talent est ici supposé avant tout (*positis ponendis*); mais ce degré rare de talent tient à une situation propre et personnelle, et ne peut ni se retrouver ni se redemander dans toute autre.

En conclurez-vous qu'il faudrait que chacun plaidât sa cause, et que nous aurions alors de plus grands orateurs et en plus grand nombre? Cette idée ne vaut pas même la peine qu'on la réfute, quoiqu'elle ait été mise en avant comme tant d'autres extravagances. Vous auriez alors encore un bien autre parlage (pour l'ennui s'entend, et laissant tout le reste hors de comparaison) que celui qui se perpétue depuis deux ans dans ces législatures composées, pour les trois quarts, de gens incapables de mettre ensemble trois idées conséquentes, ou d'arranger trois phrases en français, et là du moins se tait qui veut. Imaginez ce que ce pourrait être, si tous étaient obligés de parler, comme ils le seraient, dans les tribunaux. Sur cent plaideurs, cinquante sont à peine en état de faire entendre leur cause à leur avocat : jugez comme ils la plaideraient; et quand il n'y aurait que l'obligation indispensable d'être instruit dans la jurisprudence, cela suffirait pour que l'usage commun fût le bon, sauf quelques exceptions qu'il n'appartient qu'aux insensés d'ériger en lois, quand elles-mêmes prouvent le besoin de la loi.

On a tiré une autre conséquence des Mémoires

de Beaumarchais, et du grand effet qu'ils produisirent à la lecture. On a dit qu'un homme de lettres, porté par occasion dans la lice des tribunaux, éclipserait facilement tous les orateurs du barreau. Nullement : gardons-nous de toutes ces généralités, toujours vaines et trompeuses. Cela pourrait être vrai de tel ou tel homme de lettres qui serait aussi un écrivain supérieur; mais cela ne conclut rien pour les autres. Combien de gens de lettres qui ne sont point du tout écrivains! Il y en a presque autant que d'auteurs qui ne sont point du tout gens de lettres. Les érudits de l'Académie des Inscriptions étaient-ils tous en état de bien écrire? On sait combien il s'en fallait. Marin et d'Arnaud étaient des littérateurs, des auteurs de profession : leurs Mémoires contre Beaumarchais étaient-ils bons? Celui du premier pouvait être du moindre des avocats connus; celui de l'autre ne fut marqué que par l'excès du ridicule. Un homme lettré n'est autre chose qu'un homme instruit, et tout bon avocat doit l'être; mais l'instruction ne suppose le talent ni dans l'un ni dans l'autre : dans tous les deux le talent est un don de la nature, cultivé par le travail, mais que la profession ne donne point. De plus, le talent varie dans son espèce comme dans son objet, et un grand poëte peut fort bien n'être pas un bon orateur. Voltaire ne l'a jamais été en aucun genre, quoiqu'il en ait essayé plusieurs. Ce

qu'il a écrit sur les Calas est un narré intéressant; il savait raconter : il y a du sentiment et du goût; il savait écrire : mais devant un tribunal sa plaidoirie eût été très-insuffisante et très-imparfaite. C'est qu'il était peu versé dans les lois, et trop étranger à la discussion judiciaire, qui a et doit avoir ses moyens, parce qu'elle a son but. Il existe une *requête* de M***, qui serait son meilleur ouvrage, s'il l'avait faite, où il plaide devant le roi Louis XV contre les comédiens et les gentilshommes de la chambre. On trouve dans ce morceau une érudition bien appliquée et bien entendue, une diction pure, une discussion nette, une bonne logique, un ton de sagesse et de modération; tout va au fait sans écart et sans verbiage; les vérités y ont de la force sans emphase; en un mot, il y a là ce qu'il n'eut jamais nulle part. Aussi n'en aurait-il pas écrit une page. C'était l'ouvrage d'un avocat fort estimable, mais qui pourtant était loin d'être au premier rang [1]. C'est que naturellement on est fort sur son terrain, et que le barreau n'est pas celui des gens de lettres. Je crois bien que Rousseau, d'Alembert, Marmontel, eussent été de force contre les plus célèbres avocats; mais ces hommes-là n'étaient-ils que des gens de lettres?

Une des armes de Beaumarchais, et qui lui a servi à tout, c'est sa dialectique. Il n'y en a pas

[1] M. Henrion.

de plus pressante, de plus ingénieuse, de plus diversifiée. Aucune induction ne lui échappe; pas une qu'il ne saisisse avec justesse et qu'il ne pousse aux dernières conséquences; pas une qu'il ne sache retourner sous plus d'une forme, et qu'il ne fasse ressortir et reparaître à propos, toujours avec un nouvel avantage. C'est la logique oratoire, celle de Démosthènes; mais Beaumarchais a-t-il autant de mesure et de goût? Oh! non, il s'en faut; et après avoir parlé de ce qui est bon à imiter chez lui, je ne tairai pas ce qu'il faut éviter.

Ses inégalités fréquentes, et quelquefois même choquantes, ont fait dire à ses ennemis (car que ne dit-on pas?) que ses Mémoires n'étaient pas de lui. Quelle absurdité! Ils ne pouvaient pas être d'un autre [1]. Il est possible que, s'amusant avec ses amis, à table et en société, des trois ou quatre personnages devenus, grâces à lui, l'objet de la risée publique, il ait profité de quelques traits recueillis en conversation. Qui n'en fait pas autant? Mirabeau [2] n'y manquait pas, et ne montait guère à la tribune qu'après s'être approvisionné de ce qu'il avait entendu autour de lui, et d'au-

[1] On voulait qu'ils fussent d'un jeune avocat nommé Falconet : je l'ai connu; il n'était ni sans esprit ni sans talent; mais il écrivit dans le même temps, et ses Mémoires prouvent qu'il n'a fait ni pu faire ceux de Beaumarchais.

[2] Ce mot fameux par où il débuta un jour, « Et moi

tant mieux qu'assurément ce n'est pas l'esprit qui manquait dans cette première assemblée. Mais qui ne sait pas aussi qu'il faut un grand fonds d'esprit pour s'enrichir ainsi de celui des autres? Il faut choisir, placer et s'approprier, et d'ailleurs ces traits particuliers sont toujours peu de chose par eux-mêmes; le cadre fait tout. Et qui aurait pu fournir un seul mot des interrogatoires de madame Goezmann, dont Beaumarchais a fait d'excellentes scènes de comédie? Suffisait-il qu'elle n'eût dit que des inepties? C'était bien quelque chose; mais, sans le dialogue et le commentaire, où était le comique? Les sots ne sont pas rares, et ils ennuient : les mettre en scène de manière à faire rire de si bon cœur et si long-temps, les rendre amusans au point de nous rendre heureux de leur sottise, n'est sûrement pas un talent commun; c'est celui de la bonne satire et de la bonne comédie.

Mais ici ce talent est-il pur? Non : ces Mémoires, qui offrent tous les tons de l'éloquence, tous les genres de mérite, offrent aussi toutes sortes

» aussi, je sais qu'il n'y a qu'un pas du Capitole à la Roche » Tarpéienne, etc., » venait d'être dit à côté de lui, quoiqu'en d'autres termes beaucoup moins heureux; mais l'idée y était, et c'était peu de chose. Comment ne sent-on pas que c'est Mirabeau qui rendit ce trait si oratoire, en osant se l'appliquer et en faire un exorde? C'était dans l'affaire *du* 6 *octobre*.

de fautes; ce qui n'empêche pas que le talent, s'il n'est pas parfait, ne soit supérieur [1], parce que les beautés prédominent de beaucoup; et c'est là ce qui d'abord est décisif dans la balance de la critique. Ensuite les fautes mêmes ont ici toutes les excuses possibles, et nuisent fort peu à l'effet de l'ensemble. 1°. Ces disparates, qu'amène de temps à autre le mélange du noble et du familier, du sérieux et du bouffon, blessent beaucoup moins que partout ailleurs, parce que ce mélange est ici dans le sujet et dans les personnages : non qu'elles ne soient réellement des fautes, puisque l'auteur sait le plus souvent les éviter par la distribution des objets et l'art des transitions; mais quand il lui arrive de risquer la saillie, le grotesque ou le trivial au milieu même du style soutenu, ou les figures du style noble dans un morceau familier on le lui passe plus ai-

Voltaire fut enchanté de la lecture de ces Mémoires, au point d'être un moment alarmé de la célébrité qu'ils donnaient à l'auteur. Il ne dissimula pas ce petit mouvement, qui ne pouvait être ni sérieux ni réfléchi; il le tourna en plaisanterie, et, dans une lettre à un de ses amis, où il se répandait en éloges sur ces Mémoires et sur tout ce qu'ils supposaient d'esprit, il ajoutait : « *Je crois* » *pourtant qu'il en faut encore davantage pour faire* » *Zaïre et Mérope.* » Zaïre et Mérope à propos de quelques factums! C'est un badinage, je le sais; mais il prouve combien Voltaire était sérieusement frappé et du mérite de ces Mémoires, et du bruit qu'ils faisaient.

sément, comme à un accusé qu'on entendrait plaider sa cause lui-même à l'audience, dans un procès tout à la fois ridicule et odieux. Il est en effet, comme à l'audience, toujours en présence de ses adversaires, toujours en scène, en situation; et cette vivacité, qui produit une sorte d'illusion dramatique, est une des perfections caractéristiques des Mémoires de Beaumarchais. 2°. Les incorrections trouvent une excuse toute naturelle dans la précipitation nécessitéde e ces sortes de compositions, soumises aux époques et aux conjonctures légales. C'est là que souvent le temps commande à l'auteur et à l'imprimeur, et que la nuit est occupée comme le jour; et Beaumarchais était *seul*, non pas *contre trois*, mais contre cinq, et cinq qui ne s'oubliaient pas et n'oubliaient rien. 3°. La rapidité de sa marche entraîne le lecteur avec lui; c'est un flambeau qui étincelle en courant, et qui brûle les yeux; c'est une arme à feu qui tire quatre ou cinq coups par minute; et s'aperçoit-on toujours quand le flambeau pâlit un instant, ou quand un coup ne porte pas?

Il n'en est pas moins vrai que, s'il eût fait toutes les études, et joui de tout le loisir d'un homme de lettres, c'eût été pour lui un devoir de faire disparaître les taches de son style, les apostrophes et les exclamations trop multipliées, les figures déplacées, les expressions ou impropres, ou recherchées, ou bizarres; les constructions ou em-

barrassées, ou irrégulières; les phrases trop allongées, etc., etc. Mais l'eût-il fait, même avec du temps? Je n'en crois rien. Ses pièces de théâtre, travaillées tout à loisir, prouvent que naturellement son goût n'était ni sûr ni cultivé : les fautes y sont beaucoup plus marquées que dans ses Mémoires, et l'on voit que ses défauts font partie de sa manière. Cette manière même n'est à lui que parce qu'elle est évidemment de son esprit et de son humeur, sans quoi l'on pourrait la mettre en partie sur le compte de l'imitation. Il y a dans son style du Montaigne, du Rabelais, du Swift: il a du premier l'expression forte avec la tournure naïve; du second, la saillie bouffonne, mais imprévue et originale; du dernier, l'invention des formes satiriques et détournées, qui font attendre long-temps le coup pour frapper plus fort. Mais tout cela se fond en lui de manière à ne laisser voir que lui, parce qu'en lui-même il a de tout cela comme eux. Aussi retrouvé-je ici cet accord du talent avec les circonstances, et de l'homme avec les choses, qui est, comme je l'ai observé par avance, le principe des grands succès. Il eût été impossible à Beaumarchais de composer un ouvrage d'un genre sérieux et d'un style soutenu, soit en éloquence, soit en philosophie, soit en littérature, soit en poésie, soit en histoire; et pourtant il avait infiniment d'esprit, et plusieurs sortes d'esprit; mais la plus grande partie allait à d'au-

tres objets : il était loin de n'être qu'auteur et homme de lettres; il était homme d'affaires et grand commerçant; ce qui est incompatible avec les études qu'exige la perfection de l'art d'écrire. Son bonheur voulut qu'il ne fût écrivain que dans une guerre de chicane et de plume, parfaitement analogue aux trois qualités éminentes de son esprit, la sagacité, la gaieté, la flexibilité. Quand il s'essaya au théâtre, il suivit d'abord ses prétentions plus que ses goûts : fait pour réussir dans l'*imbroglio* comique, il avait tenté le genre sérieux [1]; il y était resté dans la médiocrité la plus vulgaire; et quand il voulut y revenir, sur la fin de sa vie, il fut bien au-dessous du médiocre [2], et, ce qu'il n'avait jamais été, ennuyeux.

Cette gloire du barreau, qui vint le chercher sans qu'il y pensât, et la fortune inouïe de son *Figaro*, lui coûtèrent tout ce qu'elles pouvaient valoir, et l'on pourrait dire au delà, s'il eût été en lui de sentir le chagrin plus long-temps que le mal; mais son heureux caractère et la vigueur de son tempérament le rendirent capable de résister à tout, même à la révolution; et, cette dernière époque excepté, il eut toujours de grands dédommagemens. Lorsqu'il eut été *blâmé* par ce même *parlement*, qui en même temps se con-

[1] Dans *Eugénie* et *les Deux Amis*.

[2] Dans *la Mère coupable*.

tentait de chasser son adversaire, reconnu faussaire et calomniateur, ce moment fut celui de sa vie qui eut le plus d'éclat, et qui fut le moins obscurci. Le feu prince de Conti, son protecteur déclaré, vint le prendre chez lui, et l'amena dans son palais, le présentant à toute sa cour comme une victime de l'iniquité. Cela était vrai; mais tant d'honneurs étaient-ils tout entiers pour l'innocence? ne faisons les hommes ni meilleurs ni pires qu'ils ne sont, malgré la *philosophie* du siècle, qui n'a pas fait autre chose. Le prince de Conti fit une belle action en appuyant de toute l'autorité de son rang l'opinion publique qui s'élevait contre la puissance injuste; et Paris, qui, dans le bien comme dans le mal, n'a jamais besoin que de guides, suivit en foule le prince de Conti, et courut se faire écrire chez Beaumarchais [1]. Mais ce prince était à la tête du parti de l'ancien, ou pour mieux dire du véritable parlement; en menant Beaumarchais en triomphe, il célébrait cette magistrature [2] proscrite, qui se relevait d'autant plus dans son exil, que l'autre était plus rabaissée dans son pouvoir. Et quel étrange

[1] Attendez que l'histoire compare ces temps qu'on a nommés d'*esclavage* avec ceux qu'on appelle encore de *liberté*; et, en attendant, cherchez dans tout le cours de la révolution un seul jour où l'opinion ait été une puissance devant la tyrannie.

[2] Ce prince, qui avait signalé sa jeunesse à la tête des

abaissement pour une cour de justice, que de voir un homme, auparavant haï et décrié, tout à coup honoré et exalté publiquement, parce qu'elle l'a flétri! Je ne sais si l'on trouverait dans l'histoire moderne un autre événement de cette nature; et certes, il était heureux pour Beaumarchais que cet événement fût entré dans sa destinée, et provînt de son talent.

Cependant, sous les rapports de la morale, je serais bien loin de donner ses Mémoires en exemple, si ce n'est comme celui d'un genre de licence qu'il faut toujours éviter, quoiqu'elle ait eu ici une excuse dans un concours de circonstances qui ne peuvent guère se reproduire toutes ensemble, et qui, en faisant cette fois pardonner à l'homme, n'empêchent pas que la chose ne soit mauvaise en soi. J'avoue que ses adversaires, en l'attaquant avec la calomnie qui assassine, avaient fort mau-

armées, mécontent du ministère et de la cour, fut toujours mêlé dans les querelles du parlement, et on lui a reproché de parler en républicain sur les fleurs de lis, quoiqu'il fût despotique dans ses domaines. J'avais quelquefois l'honneur de le voir au Temple, chez madame de B*, où il venait d'ordinaire prendre du thé. Un jour que j'y étais en tiers, le prince, un peu échauffé sur les objets qui partageaient alors les esprits, me dit : *J'aurais, je crois, fondé une république.* Je lui répondis avec la même vivacité : *Vous, monseigneur! Votre altesse n'aurait jamais fondé qu'une monarchie.* Il fut un moment surpris et embarrassé; mais il ne se fâcha pas, et revint sur son *républicanisme.*

vaise grâce à lui reprocher de se défendre avec le fouet déchirant de la satire : chaque coup faisait sortir le sang, et on riait de les voir écorchés, parce qu'ils avaient le poignard à la main. Mais, en général, il est contraire à la décence publique, aux lois sociales et à l'honnêteté personnelle, qu'on se permette, et devant les tribunaux, d'encadrer la vie entière d'un citoyen dans un tableau dont tous les traits, étrangers à la cause, sont autant de flétrissures mortelles, et qui présente toutes les bassesses sous les couleurs des ridicules. C'étaient des représailles, j'en conviens ; mais il en est qu'un homme délicat ne se permet pas, et qu'avec des principes sévères on ne se croit pas permises [1]. Les Grecs et les Romains ne sont point ici une autorité pour nous : la différence de gouvernement (la religion même mise à part) explique

[1] Je suis d'autant plus obligé de blâmer cette faute, qu'avant de connaître ces principes, je l'ai commise moi-même quelquefois dans des *représailles* semblables, où j'enveloppais l'homme et l'écrivain. Je suis obligé aussi d'avertir que c'était avant la révolution, dans des querelles littéraires; et j'avais tort. Mais il serait trop absurde d'appliquer ces mêmes lois quand on combat contre ceux qui se sont déclarés en guerre ouverte *contre Dieu et les hommes*. Alors la morale même, et encore plus la charité, qui n'est que l'amour de Dieu et du prochain, défend tout ménagement avec leurs ennemis, ordonne d'être inexorable, d'oser tout dire contre ceux qui osent tout faire; et c'est là que j'avais raison.

comment la liberté illimitée de leurs plaidoiries (comme je l'ai dit ailleurs) serait chez nous une licence criminelle. Quand chacun peut être le censeur de tous, le remède est près du mal : chacun est en garde pour soi, et peut craindre pour lui ce qu'il risque contre un autre. Parmi nous, l'honneur est sous la sauvegarde des lois, comme la vie, puisque personne n'a droit de se faire justice. Dès lors la diffamation, de quelque espèce qu'elle soit, est un délit. Si j'avais été juge, j'aurais donné toute raison à Beaumarchais, comme innocent, et action contre ses parties, comme calomnié; mais j'aurais supprimé ses Mémoires, comme un scandale, avec injonction d'être plus circonspect.

Remarquons, en passant, qu'on ne faillit jamais impunément, et qu on est toujours puni par le mal même qu'on a fait. Des victoires de Beaumarchais, quoique aussi justes que signalées, il resta contre lui une impression ineffaçable, l'idée d'un homme très-dangereux, qui, dans ses ressentimens et ses inimitiés, ne connaissait aucune borne; et l'on ne peut se faire craindre à ce point sans être haï. Aussi eut-il toujours autant d'ennemis de sa personne que de partisans de ses talens. Ce n'est pas que j'approuve ceux qui disaient avec une espèce d'admiration très-maligne : *Si Beaumarchais me demandait la moitié de ma fortune en me menaçant d'un mémoire, je la lui*

*abandonnerais sur-le-champ*. Aucun d'eux ne l'eût fait; et cela prouve seulement combien il y a de manières de rendre odieux celui qui fait redouter en lui l'abus de la force : car, d'ailleurs, on oubliait ou l'on feignait d'oublier qu'ici sa première force, celle qui finit par lui assurer gain de cause, c'est que sa cause était excellente en droit et en fait; sans cela, il aurait triomphé comme écrivain, et succombé comme accusé. Mais s'il se fût renfermé dans les limites d'une légitime défense, il n'y aurait pas eu, il est vrai, de bonnets *à la quesaco*; il n'aurait pas eu tout-à-fait autant de vogue pour le moment, comme le satyrique le plus divertissant pour le public, et le plus formidable pour ses ennemis; mais il n'en eût pas moins fini par gagner son procès, n'en eût pas été moins regardé comme le plus gai des plaideurs et le plus ferme des accusés, en se bornant même à ce qu'il y a dans ses Mémoires de très-innocemment gai (et c'est la plus grande partie); il aurait eu de plus l'estime des honnêtes gens, et une considération personnelle moins précaire et moins troublée que celle des talens, et sujette à moins de vicissitudes et de retours. Il eût encore gagné d'un autre côté, même en réputation d'esprit; car on n'aurait pu faire à son détriment une observation avouée, qui ne détruit point le mérite du talent polémique, mais qui le restreint: qu'en ce genre il est d'autant plus facile de réussir

beaucoup, qu'on se permet davantage et qu'on se refuse moins; et c'est ce que les connaisseurs ont toujours dit, et ce que la postérité n'oublie pas.

Après avoir été pleinement vengé sous un nouveau règne, il se montra sous un aspect tout nouveau, par une entreprise qui devait faire moins de bruit, mais qui n'avait pas moins de danger, puisqu'elle pouvait compromettre sa fortune et son existence entière. Il avait l'oreille du principal ministre [1], qu'une grande célébrité l'avait mis à portée d'approcher, et dont il s'empara malgré les préventions et les défiances que ce ministre, quoique homme d'esprit lui-même, avait contre tout homme d'esprit, et particulièrement contre Beaumarchais. Mais tous deux étaient fort gais, et ce fut ce qui les rapprocha, quoique ici la gaieté de l'homme en place fût une sorte de frivolité qui s'étendait à tout, et que celle du particulier n'ôtât rien au sérieux des affaires. Parvenu à s'y faire employer et à satisfaire celui qui l'en chargeait, il ne craignit pas de lui proposer ce qui devait le plus l'effrayer, l'approvisionnement des États-Unis d'Amérique. Il eut long-temps à lutter contre la circonspection naturellement timide d'un vieillard indolent, d'un ministre qui ne voulait rien hasarder, surtout sa place, et contre les obstacles de la politique an-

[1] Le comte de Maurepas.

glaise, d'autant plus menaçante, que leur marine était plus redoutable, et la nôtre plus faible. Beaumarchais lui-même risquait beaucoup, et fort au delà de ses moyens pécuniaires, qui étaient encore peu de chose. Mais il vint à bout de disposer de ceux d'autrui, forma une compagnie d'intéressés, équipa nombre de vaisseaux, et engagea le ministre, qui ne voulait pas agir contre l'Angleterre, à permettre du moins qu'il s'exposât, le plus discrètement qu'il se pourrait, à se ruiner lui et ses associés pour servir les Américains. Il avait calculé que l'arrivée et la cargaison d'un seul navire couvrirait la perte de deux, tant le besoin élevait les profits; mais ce calcul même prouvait la nécessité d'oser en grand, et d'expédier beaucoup de bâtimens pour en sauver une partie. Il fallait des fonds très-considérables, et il les eut. Plusieurs de ses vaisseaux furent pris, trois, entre autres, en un seul jour, en sortant de la Gironde; mais le plus grand nombre arriva, chargé d'armes et de munitions de toute espèce; et c'est ce qui lui procura cette opulence, très-grande pour un particulier, que la révolution lui a depuis enlevée. Ces expéditions furent en tout son ouvrage, et prouvaient les ressources de son génie et de son caractère, une hardiesse réfléchie, une patience tenace, et surtout ce don de persuader, si nécessaire dans tout ce qui dépend du concours des volontés. J'ai vu peu d'hommes, à cet égard, plus

favorisés de la nature. Il avait une physionomie et une élocution également vives, animées par des yeux pleins feu, autant d'expression dans l'accent et le regard que de finesse dans le sourire, et surtout l'espèce d'assurance que lui inspirait la conscience de ses moyens, et qu'il savait communiquer aux autres. Souvent l'amour-propre pouvait y paraître trop en dehors et trop dominant, peut-être même contempteur; mais c'était dans la conversation de société, et non pas dans les affaires, ni surtout près des puissans. Il avait avec ceux-ci une tournure particulière qui était fort adroite sans être servile, et où sa réputation d'esprit lui servait beaucoup. Il avait toujours l'air d'être convaincu qu'ils ne pouvaient pas être d'un autre avis que le sien, à moins d'avoir moins d'esprit que lui; ce qu'il ne supposait jamais, comme on peut le croire, surtout avec ceux qui en avaient peu; et s'énonçant avec autant de confiance que de séduction, il s'emparait à la fois de leur amour-propre et de leur médiocrité, en rassurant l'une par l'autre. On verra cet art singulièrement employé dans la marche qu'il suivit pour obtenir la représentation de ses *Noces de Figaro*. Mais on peut dire à sa louange qu'il se servit toujours noblement de son crédit et de sa fortune. Il contribua beaucoup à des établissemens dont l'utilité n'est pas contestée; par exemple, à celui de la caisse d'escompte, formée à l'instar de

la banque d'Angleterre, mais avec la disproportion que comportait la différence des gouvernemens. La banque de Londres repose sur le crédit national, et celle de Paris ne pouvait guère s'appuyer que sur celui de quelques capitalistes; et quand le gouvernement s'en mêla (dans des temps difficiles, à la vérité), il ébranla l'édifice, loin de le consolider. La caisse d'escompte éprouva d'abord bien des difficultés de la part du ministère, et Beaumarchais était fait plus que personne pour les aplanir. Il rendit le même service pour la construction de la pompe à feu qui a fait tant d'honneur aux frères Périer, mais qui rencontra aussi des contradictions et des obstacles. Quant à l'entreprise des eaux de Paris, où il fut pour beaucoup, et qui a été fort combattue, je laisse à ceux qui sont plus versés que moi dans cette partie de l'économie publique à décider si c'était seulement une spéculation de finance ou un objet d'utilité générale. Tous deux peuvent fort bien aller ensemble, et même cela est dans l'ordre politique; mais ils ne doivent pas être séparés, et je n'ai point d'opinion sur un fait dont je n'ai point de connaissance.

Mais ce qui rentre dans mon sujet, c'est la querelle que suscita contre Beaumarchais cette entreprise des eaux de Paris, et qui le mit aux prises avec un homme devenu bientôt après tout autrement fameux par l'influence principale qu'il eut

sur l'événement le plus extraordinaire de ce siècle et de tous les siècles, puisqu'il n'allait à rien moins qu'à changer la face du monde entier. On voit déjà qu il s'agit de la révolution française et de Mirabeau; et je n'ai pas besoin d'ajouter que ce n'est pas ici qu'il faut parler de l'un et de l'autre. Mirabeau, même comme écrivain, appartient tout entier à l'histoire; et, au moment de la querelle où je me renferme, il paraissait bien loin d'être jamais un personnage historique. Mais il annonçait déjà dans ses écrits tant de hauteur et d'arrogance, qu'on a pu y voir depuis je ne sais quel pressentiment de ses destinées. Il s'en fallait de tout qu'on pût le croire alors un antagoniste fait pour se mesurer contre Beaumarchais. La distance était grande de la fortune, de la célébrité, des succès et de tous les avantages divers de celui-ci, à l'existence pénible et rebutée d'un homme dont les aventures formaient un contraste fort peu avantageux avec sa naissance et son nom, et dont quelques productions clandestinement hardies et d'un goût très-inégal ne rachetaient nullement la mauvaise renommée. Beaumarchais ne répondit à ses premières attaques qu'avec le ton de la supériorité dédaigneuse pour l'homme, et quelque *estime* de complaisance pour l'auteur. Mirabeau répliqua en homme que le mépris rend furieux; ce qui n'est pas la meilleure manière de prouver qu'on ne le mérite

pas. Il prodigua les personnalités les plus injurieuses, soit parce que Beaumarchais ne s'en étant permis aucune, il crut voir encore une autre espèce de mépris à se refuser ce qui était si facile avec lui, soit que, ne doutant pas qu'il n'en vînt, à son exemple, aux reproches personnels, il crût devoir les affaiblir d'avance en les réduisant à la récrimination. Quoi qu'il en soit, cet écrit, qui était un libelle forcené, n'était pourtant pas d'un homme qui ne pût faire que des libelles; la fureur n'était pas celle de la faiblesse, et la violence du ton n'excluait pas toujours la force de style. On s'attendait avec curiosité à voir Beaumarchais dans l'arène contre un champion aussi vigoureux, malgré sa brutalité, que tous ceux d'auparavant avaient paru faibles et impuissans, mais qui ne laissait pas, en ce genre d'escrime, de prêter le flanc autant et plus que personne à un lutteur habile et exercé. Beaumarchais, au grand étonnement de tout le monde, refusa le combat pour la première fois; il garda le plus profond silence, et je crois qu'il fit bien. Mirabeau était alors dans un état de dépression, et même de danger; il fuyait ou se cachait devant l'autorité compromise dans les procès qu'il soutenait depuis long-temps contre sa famille; et, quels que fussent ses torts, l'ennemi qui l'eût traité alors sans ménagement aurait paru se prévaloir du malheur de sa situation, et aurait ap-

pelé sur lui l'intérêt qu'il n'inspirait pas. Beaumarchais, au contraire, était depuis long-temps un objet d'envie; tout lui avait réussi; il était au milieu des jouissances; et l'usage qu'il faisait de sa fortune, ses libéralités, qui ne se répandaient pas seulement sur les siens, mais sur tous ceux qui les imploraient; son empressement à obliger, à faire le bien public autant que le sien; tout cela ne pouvait pas désarmer tous ceux qu'il avait blessés, tous ceux qu'il pouvait offusquer ou alarmer, soit dans le monde, soit au théâtre, d'autant plus qu'il ne faisait rien pour les apaiser, et que, dans ses ouvrages et ses préfaces, il se jouait de tout et de tout le monde. Quiconque est heureux, ou le paraît, doit être sans cesse à genoux pour en demander pardon, et même ne l'obtient pas toujours à ce prix, surtout s'il est parti de loin pour arriver où il est. Je ne vois guère que ces considérations qui aient pu arrêter un homme très-irascible si grièvement insulté. Il crut devoir à l'envie le sacrifice d'un outrage, comme Polycrate faisait à la fortune le sacrifice de son plus beau diamant jeté dans la mer.

Je n'entrerai dans aucun détail sur le procès *Kornmann*, où il y eut aussi tant d'intéressés, dont la plupart sont encore vivans; mais il peut fournir matière à quelques réflexions. Si Beaumarchais y fut pleinement victorieux, il fallait qu'il fût pleinement fondé en droit; car, en cette

occasion, les dispositions du public ne lui étaient pas plus favorables que celles des juges. Le fond de l'affaire lui était en soi-même étranger, et il n'y intervenait que comme protecteur d'une femme qui plaidait contre son mari. Il s'était montré bon parent, excellent frère dans ce voyage d'Espagne entrepris pour venger sa sœur, et dont il se faisait, dans ses premiers Mémoires, une sorte de trophée chevaleresque. Il se montrait ici une seconde fois le champion du beau sexe; mais le public, très-désintéressé sur les deux parties contendantes, ne vit bientôt que le seul Beaumarchais, qui partout attirait sur lui l'attention, et qu'on ne croyait pas dans cette cause aussi désintéressé qu'il voulait le paraître. De plus, il eut à combattre un homme d'un talent distingué, qui avait des connaissances en plus d'un genre, et qui parut se porter pour son adversaire uniquement parce qu'il voulait et pouvait l'être. Ce ne fut pas Beaumarchais qui eut cette fois l'avantage comme écrivain : celui qu'il avait en tête [1] lui était fort supérieur dans le style noble, qui ne fut jamais celui de Beaumarchais, et qui devenait celui de la cause, déjà sérieuse par elle-même; et bien davantage encore par la tournure que lui fit prendre l'avocat adverse, en la faisant rentrer dans une théorie générale sur l'abus des ordres arbitraires appelés *lettres de ca-*

[1] M. Bergasse.

*chet*, et il y en avait une au procès. L'écrivain traita cette matière avec une éloquence qui était alors courageuse, et une élévation de style égale à l'énergie des principes et des sentimens [1]. Tous les lecteurs furent pour lui, parce que l'épisode les touchait beaucoup plus que le fond, et qu'il y avait déjà sur ces objets un grand mouvement dans les esprits. Les plaidoyers de Beaumarchais firent peu d'impression, parce qu'il n'y traitait que sa cause et ne raisonnait que sur les faits. Sans doute son adversaire fut mal informé, car ils étaient assez péremptoires pour que le parlement, à qui la cause de Beaumarchais ne plaisait pas, se crût obligé de lui donner raison. Mais son adversaire y acquit une grande célébrité, qui le porta depuis à la première assemblée nationale, dont il se retira presque aussitôt, quand il la vit entraînée hors de toute mesure; et il a vécu depuis dans une obscurité sagement volontaire, qui lui fait autant d'honneur, ce me semble, que tout ce qu'il a pu faire auparavant. Nous al-

[1] Tout n'était cependant pas exempt de déclamation, et l'animosité faisait quelquefois tomber l'auteur dans le mauvais goût; témoin ce trait souvent cité, et qui n'en est pas meilleur : « Ce malheureux *sue le crime*. » Ces expressions-là sont hors de nature : aussi ont-elles été adoptées par les écrivains révolutionnaires; signe infaillible de réprobation, et qui doit suffire pour convaincre l'auteur de la vérité de cette critique.

lons voir tout à l'heure comment Beaumarchais, long-temps après, croyant se venger de lui, n'a fait de tort qu'à lui-même.

Les représentations sans nombre de ses *Noces de Figaro*, et les étranges libertés qu'il prit dans cet ouvrage, où il semble qu'il ait voulu tout insulter, accrurent prodigieusement la foule de ses ennemis. Il arma contre lui, en repoussant les critiques, des hommes plus consommés que tous les autres dans l'art de haïr et de nuire : c'étaient *les philosophes* (comme on les appelait, et comme ils s'appellent encore). Les journaux, dont ils disposaient, furent le théâtre de ces débats, qui assurément ne devaient être que littéraires, et qui tout à coup, on ne sait comment[1], intéressèrent la puissance suprême, au point que Beaumarchais fut enlevé de sa maison, et conduit, non plus au Fort-l'Évêque ni à la Bastille, mais à Saint-Lazare. La haine est si lâche et si aveugle, que le premier jour on parut jouir, dans tout Paris, de ce traitement sans exemple, et dont tout le monde devait trembler. Jamais on n'avait

[1] Il avait écrit dans une lettre : « Quoi ! j'ai vaincu *tigres* » *et lions*, et il faut combattre des insectes, etc. » On assure que ces figures si vagues et parfaitement innocentes furent interprétées comme s'adressant à des personnes qui assurément n'étaient ni *tigres* ni *lions*, mais qui étaient toutes-puissantes, et qu'on sut exciter à la vengeance, quoiqu'il n'y eût pas d'offense.

imaginé de renfermer un citoyen honnête, un homme de lettres et de talent, dans une prison dont le nom seul était un opprobre, et jusque-là destinée à punir obscurément des fautes et des désordres de jeunesse qu'on voulait, par une indulgence fort bien placée, dérober à la vindicte des tribunaux. C'était le comble de l'humiliation pour un homme de l'âge et de la réputation de Beaumarchais : c'était aussi ce qu'on voulait, et il semblait qu'on eût accordé à ses ennemis plus qu'ils ne pouvaient espérer, puisque d'ordinaire la Bastille était la prison des gens de lettres dont le gouvernement était mécontent, et ce fut même celle de Linguet, à qui l'on pouvait faire des reproches si graves. Mais le sentiment de la justice, puissant surtout quand tout le monde peut se croire menacé, se fit entendre bien vite, et jamais retour ne fut si prompt. Dès le lendemain il n'y avait qu'un cri : *Qu'a-t-il fait?* On avait supposé d'abord les motifs les plus graves : il se trouva qu'on ne pouvait pas même articuler un prétexte. Il fut mis en liberté le troisième jour; et cette détention, à peine concevable, fut peut-être la seule injustice de ce genre sous un règne si éloigné de toute oppression. Beaumarchais fut assez long-temps affecté de cet événement, et beaucoup plus que de tous ceux qui lui avaient été le plus sensibles; il voulait même se condamner à la retraite; mais on lui fit entendre sans peine

que le coup n'avait point porté sur son honneur, et qu'aucune autorité ne peut déshonorer celui qui ne se déshonore pas lui-même. Il était réservé à en faire deux fois l'épreuve, puisque le *blâme* et *Saint-Lazare* ne purent le flétrir; mais il faut avouer que rien n'était plus singulier que d'avoir subi deux fois cette épreuve, et d'en être sorti deux fois de même.

Il ne spécula pas, à beaucoup près, aussi heureusement sur la collection posthume des Œuvres de Voltaire que sur les traites pour l'Amérique: si l'une de ces deux affaires lui valut plusieurs millions, l'autre finit par lui en coûter un. Aussi n'était-ce pas (on doit en convenir) une affaire de commerce qu'il voulait faire; c'était un monument qu'il voulait élever. Mais il s'y trompa en tout, car, s'il ne voulait pas gagner, du moins il ne croyait pas perdre, et perdit beaucoup; et ce monument préparé à si grands frais ne répond en rien à ce qu'il a coûté. Beaumarchais y dépensa des sommes immenses; il paya fort au delà de sa valeur le fonds de Panckoucke et les manuscrits de madame Denys, où il n'y avait qu'un seul morceau curieux [1]; il fit acheter en Angleterre les poinçons et les matrices des caractères de Baskerville, regardés, avant ceux de Didot, comme les plus beaux de l'Europe. Il fit recon-

[1] Les *Mémoires* sur le roi de Prusse.

struire dans les Vosges d'anciennes papeteries ruinées, et y envoya des ouvriers pour y travailler, suivant les procédés de la fabrication hollandaise, au papier destiné pour cette volumineuse édition; il fit l'acquisition d'un vaste emplacement au fort de Kehl, alors abandonné, et y établit son imprimerie. Jamais on n'avait fait de semblables préparatifs pour une opération de librairie : les avances furent immenses; elles allaient à plusieurs millions: il n'en résulta rien que de médiocre. L'édition in-8°., qui est la principale, est fort au-dessous de celles de Didot pour la netteté du caractère et la correction du texte, et celles d'un moindre format sont tout ce qu'il y a de plus commun. Parmi ceux qui avaient les éditions de Genève, beaucoup ne se soucièrent point de donner quinze louis pour un livre d'une exécution peu soignée, et qui ne contenait presque rien de nouveau que la correspondance de l'auteur, dont rien n'empêchait d'attendre une édition particulière. Les petits formats, d'un prix très-modique, ne pouvaient couvrir des avances si énormes. Les amateurs furent étonnés que la révision des épreuves eût été négligée au point de laisser subsister nombre de fautes très-ridicules, et telles que peu de lecteurs étaient en état de rétablir un texte si étrangement altéré. Les gens de goût furent mécontens que l'édition eût été rédigée dans toutes ses parties par un homme

beaucoup plus versé dans les sciences que dans la littérature [1], et qui ne connaissait même pas les variantes les plus curieuses à recueillir. Le commentaire général choquait souvent le bon goût et les principes de l'art : Voltaire y était maladroitement exalté aux dépens de Racine, et le commentateur paraissait assez étranger à la connaissance du théâtre et de la poésie. Quant à la religion et à la morale, elles étaient aussi maltraitées dans les notes de l'éditeur que dans les ouvrages de l'auteur; mais cette analogie était malheureusement dans l'ordre des choses et du temps, et c'était ce dont le plus grand nombre se souciait le moins.

Beaumarchais réussit infiniment mieux dans la construction de sa nouvelle maison, et du jardin charmant qui borde et décore cette partie des boulevards, terminée au faubourg Saint-Antoine, et jusque-là une des plus abandonnées. Il a vraiment contribué à l'embellissement de la capitale par l'acquisition et l'usage de ce terrain considérable, dont il a fait un des beaux aspects de ce côté de Paris, tandis que Buffon, sur l'autre rive de la Seine, traçait et exécutait le nouveau plan du Jardin des Plantes, étendu et orné par ces nouvelles plantations prolongées vers la rivière; de façon à rivaliser avec nos superbes Tui-

[1] Le marquis de Condorcet.

leries. Il n'y manque qu'un pont qui traverse la Seine vis-à-vis le jardin, et qui est attendu pour la commodité des habitans, comme pour l'ornement de la ville. C'est aussi un des projets que Beaumarchais voulait achever, et qui ont été suspendus par les orages de la révolution. Ainsi, c'est à deux hommes de lettres que l'on fut redevable de voir ce quartier de Paris se couvrir d'une décoration imprévue, et prendre une face nouvelle qui le rend digne de la capitale de l'Europe. Mais Buffon disposait de l'argent du roi; et Beaumarchais dépensait le sien. Il était plus riche à lui seul que Voltaire et Buffon ensemble, quoique la fortune de ces deux écrivains ait paru un des phénomènes du siècle. La sienne a péri presque tout entière. Cependant sa maison appartient encore à sa veuve et à sa fille, et je me dis toujours en la voyant : « Comment cette belle demeure » est-elle encore à ceux qui l'ont élevée? Com» ment ce jardin, fouillé et retourné par des » mains de destruction, est-il encore en des mains » propriétaires? » C'est une exception rare et presque unique dans tout ce que Paris offre de beau; et apparemment Beaumarchais devait faire exception en tout.

Ce ne fut pas la moins étonnante en lui d'échapper à une révolution qui le menaça un des premiers, et qui le poursuivit si long-temps. Ce fut une espèce de miracle, non-seulement par la

nature des périls qu'il courut et qu'il a si bien racontés[1], mais par celle même de la révolution, qui n'avait guère de victimes plus désignées à ses coups que Beaumarchais. Ses richesses, ses talens, sa célébrité, son influence connue ou présumée dans les affaires, ses ennemis, enfin sa maison placée à l'entrée de cet effroyable faubourg, comme le palais de Portici au pied du Vésuve!... Encore les éruptions du volcan n'éclatent-elles qu'à de longs intervalles; celles du faubourg étaient de tous les momens. Il est inconcevable que, sous les laves toujours bouillonnantes, cette maison n'ait pas été engloutie. Jamais la proie ne fut si près des brigands, ni la victime si près des bourreaux. Ce *peuple* de la révolution (et jamais elle n'en eut d'autre) ne pouvait sortir de ses repaires sans passer devant ces murailles qui promettaient tant de dépouilles, et n'y passait guère sans menacer la maison et le maître de ses cris homicides et de ses bras assassins. Ce n'est pas que Beaumarchais n'eût dans les commencemens partagé, comme tant d'autres, les premières espérances de la révolution; et si elles n'en furent que les premières erreurs, chacun doit aujourd'hui les pardonner d'autant plus en autrui, qu'il les condamne plus en lui-même. On ne peut pas, après tant de crimes sans excuse, ne pas excuser ce qui

[1] Voyez ses *Mémoires* adressés à Lecointre.

n'est qu'erreur; et j'ajouterai même dès aujourd'hui que, quand les coupables ont été si nombreux, il ne faut, quoi qu'il arrive, punir que le moins possible, de peur de consterner une seconde fois par les supplices l'humanité déjà si épouvantée par les forfaits. Mais, pour revenir à Beaumarchais, son assentiment aux premiers événemens de 89[1], et ses largesses patriotiques, comme ses discours, étaient loin de pouvoir le dérober aux *soupçons*, qui étaient déjà une *justice nationale*, et aux *principes*, qui étaient déjà une destruction. C'est dans ses Mémoires apologétiques qu'il faut voir les détails de ses dangers et de ses souffrances, sa vie sans cesse menacée, la mort plus d'une fois tout près de lui, sa maison envahie sans être pillée (ce qui sera expliqué ailleurs), sa fuite et ses divers asiles, ses courses en Hollande et en Angleterre, les actes successifs d'accusation, de justification, de proscription, et enfin tout ce qu'il crut devoir faire pour la cause

[1] Il fut de la première Commune provisoire de juillet, et en fut exclus quelques jours après, je ne sais sous quel prétexte; mais certainement d'après ce *principe* déjà reçu, au moins tacitement, qu'il avait trop à perdre pour tenir à une révolution qui ôtait tout. Je fus aussi de cette Commune, et m'en retirai au bout de six semaines, mais seulement d'ennui, je dois l'avouer. On était encore loin de l'horreur; mais cette espèce de *parlage* m'était insupportable.

de ceux qui le persécutaient. Ses écrits dans cette dernière époque, bien faite pour en excuser les défauts, se distinguent encore par la clarté qu'il porte toujours dans des discussions compliquées, par les ressources qu'il cherche pour en racheter le dégoût, par la vivacité qu'il retrouve quand il est en situation; mais surtout parce qu'il s'y montre toujours tel qu'il était, et qu'en lui l'homme mérite toujours d'être observé. Ses derniers Mémoires feront partie de ces matériaux innombrables qu'il faudra parcourir pour tirer de vingt volumes une demi-page d'histoire : tout ce qu'elle prendra de ceux-ci, c'est l'affaire des soixante-mille fusils; et moi je n'y dois voir que ce qui fait connaître la personne de Beaumarchais, qui, étant toujours le même, se trouva cette fois et devait se trouver en raison inverse des choses et des hommes, quand les choses et les hommes étaient en raison inverse de tout ordre humain. Il suit de là que ce qui devait précédemment lui procurer honneur et profit consomma sa ruine, et faillit à le faire périr. Que ce fût zèle pour la révolution, ou envie d'en éloigner de lui les dangers, toujours est-il vrai qu'en risquant 500,000 fr. pour faire entrer soixante mille fusils dans la France qui en manquait alors, il faisait pour les révolutionnaires ce qu'il avait fait pour les Américains. Il crut qu'il y avait là de quoi se sauver à la fois et s'honorer; c'était en 92 : et cette

étrange méprise d'un homme qui avait tant d'esprit, et qui jugeait si mal des temps où l'on ne pouvait être récompensé que du crime, et où c'était un prodige de faire quelque bien impunément, explique aussi comment la même erreur fut long-temps celle de tant de gens éclairés, et pourquoi les hommes les plus simples furent alors beaucoup plus clairvoyans que les hommes instruits. Ceux-ci raisonnaient toujours d'après ce qui pouvait et devait être; ceux-là, sans raisonner, ne voyaient que ce qui était. Les uns, connaissant le passé, réclamaient toujours le possible et le vraisemblable; les autres, sans avoir rien lu, jugeaient de ce qu'on pouvait faire par ce que l'on faisait, en sorte que les premiers ne sortaient pas d'étonnement et d'espérance, et les autres d'horreur et d'effroi pour le présent et l'avenir. Ainsi, d'un côté, *les lumières* trompaient, et de l'autre le sens commun voyait juste; mais ni les uns ni les autres ne remontaient à la cause première, et peu d'hommes concevaient ce que bientôt il sera très-commun de concevoir, que la suprême Providence pouvait et savait assez pour permettre une fois pendant le temps marqué par elle seule, ce qu'elle n'avait jamais permis, que tout ordre moral, social et politique fût entièrement renversé, sans qu'il en restât de vestige, dans toute l'étendue d'un grand état, pour l'exemple et l'instruction de tous les autres; et pour cela, elle n'a-

vait qu'à laisser faire. Mais comment il pouvait être cette fois de sa sagesse et de sa bonté de laisser faire, c'est ce qui ne doit pas nous occuper ici, et ce qui sera démontré ailleurs avec autant de facilité que d'évidence pour quiconque aura seulement quelque idée réfléchie de Dieu et de l'homme. Ici, où je ne fais qu'indiquer ces vérités, toujours bonnes à rappeler, je ne m'arrête qu'à Beaumarchais, qui n'a pas plus connu la révolution que tant de gens ne la connaissent encore, depuis que tous ne cessent d'en parler. On le voit, dans ses récits, toujours frappé de surprise de tout ce qui lui arrive, ne concevant pas qu'on vienne chercher dans ses caves les fusils qui sont en Hollande, qu'on veuille le massacrer comme retenant ces fusils chez l'étranger pour en priver les Français, tandis qu'il sue sang et eau, et court le jour et la nuit pour se faire entendre du ministère, qui n'a qu'à dire un mot pour les faire venir. Il invoque le ciel et la terre quand il se voit joué chaque jour par ces dix ou douze esclaves, plus ou moins avides ou tremblans, qu'on appelait ministres, si rapidement remplacés les uns par les autres, et, quelques mois après, tous égorgés ou proscrits. Une fois seulement il avoue qu'en sortant du conseil comme un homme hors de lui, il était pourtant *le seul étonné*, et je le crois; les autres *étaient dans le sens de la révolution*, et il n'y était pas. Mais ce qui prouve que son

caractère était toujours le même, quoique son esprit ne lui servît plus à rien, et ce qui est en lui un trait extrêmement remarquable, c'est qu'à peine échappé au glaive qui moissonne de tous côtés dans Paris, sauvé de l'Abbaye, et comment? fugitif et caché à la campagne, autant qu'on pouvait être caché alors, il sort quatre fois de sa retraite, et vient dans ce même Paris où il pouvait être assassiné à chaque pas, y vient à pied de plusieurs lieues, y vient de jour comme de nuit; pourquoi? pour suivre l'affaire de ces malheureux fusils qu'on n'a jamais eus, mais qui lui coûtèrent 500,000 francs, déposés au ministère, et qu'il n'a jamais revus. J'avoue que rien ne m'a paru plus extraordinaire que ce fait très-constant, exemple d'une ténacité de vouloir et d'une fermeté d'âme certainement aussi rares l'une que l'autre.

Enfin, dans des jours moins orageux et non moins abominables, quand la tyrannie plus concentrée en forces, et retranchée dans quelques formes nominales, fut un peu moins pressée de détruire, parce qu'elle se crut en état de régner et de jouir, Beaumarchais revint dans ses foyers, à peu près dépouillé, mais à peu près tranquille. Je ne le vis point depuis ce dernier retour, et j'ai su, dans ma retraite, qu'il était mort subitement dans la nuit, d'un coup de sang, ayant encore une santé robuste, à soixante-sept ans, après une vie si laborieuse et si tourmentée. Sa forte con-

stitution n'avait alors rien de la vieillesse, car sa dureté d'oreille était ancienne. Quelques semaines auparavant, un zèle fort aveugle pour la mémoire de Voltaire lui dicta quelques lettres contre la religion chrétienne, qu'il avait toujours respectée dans ses écrits. Ce fut le dernier des siens; et, en y joignant le rôle de *Begearss* dans *la Mère coupable*, ce sont les deux seules mauvaises actions publiques que l'on puisse lui reprocher.

Je commencerai ce qui concerne ses ouvrages dramatiques par cette même pièce que je viens de nommer, quoique ce soit la dernière qu'il ait faite. Elle ne doit pas rester au théâtre, et je me hâte de la mettre de côté, comme indigne de lui, et comme très-condamnable par un genre de satire personnelle, toujours à réprouver en elle-même, et qu'ici particulièrement rien ne pouvait motiver ni excuser.

Le moindre défaut de la pièce, c'est le titre, qui annonce tout autre chose que ce qu'elle est. Il est bien vrai que la femme qui pèche comme épouse, pèche aussi comme mère, par les conséquences que peut avoir sa faute. Mais le titre d'une pièce ne se détermine point par des rapports si indirects et si éloignés, mais par les rapports les plus prochains avec le sujet et l'action; et qui pourrait en trouver ici l'apparence? Il n'y a pas un trait qui blesse la maternité, et l'on est justement choqué de ne trouver dans l'ouvrage rien

de ce que fait attendre le titre, à moins que ce premier contre-sens ne doive indiquer que tout le reste ne sera aussi que contre-sens; et de cette façon jamais titre ne fut plus juste.

Ce serait sans doute, une fort bonne moralité dramatique que celle qui montrerait de longues et terribles suites de la violation du lien conjugal, en placerait le châtiment à côté même du repentir, et récompenserait ensuite le repentir par une heureuse péripétie. Ce serait un drame très-moral s'il était bien conçu; mais le drame moral est précisément celui dont Beaumarchais n'avait point le talent, quoiqu'il en ait toujours eu la prétention, même dans sa pièce très-immorale des *Noces de Figaro*. C'est l'intrigue qu'il entendait bien, et nullement la morale, dont il ne connaissait pas plus la théorie que le style. Un mari fidèle et délicat, tendre et jaloux, qui aurait lieu de soupçonner d'infidélité une femme qu'il n'aurait épousée que par amour, livré depuis long-temps au tourment secret de douter si ce qu'il aime toujours a toujours été digne d'être aimé, et acquérant enfin la preuve qu'il tremblait de trouver ou même de chercher, serait dans une situation très-intéressante, surtout si cette femme avait couvert un moment de faiblesse par des années de vertu. Ce serait là, sans contredit, un canevas très-dramatique, et les combats de la tendresse et du ressentiment, le mélange de la délicatesse et de

la douleur, le fruit même d'un amour adultère placé entre les deux époux, tout cela fournirait des scènes, des incidens, des développemens susceptibles d'un grand effet, non pas dans la prose plate ou boursoufflée de nos dramaturges, mais dans les vers d'un homme éloquent qui connaîtrait la poésie du genre. Tout cela est le contraire du drame de Beaumarchais, également vicieux dans le plan, dans les caractères, dans les situations, dans les moyens, dans le dialogue.

Est-ce bien le comte Almaviva des *Noces de Figaro* qui pouvait être celui que nous présente *la Mère coupable*? Quelle plus lourde méprise, et quelle conception plus fausse et plus révoltante! Quoi! c'est un petit-maître français, un fat, un libertin, qui couve, depuis vingt ans, la profonde et haineuse jalousie d'un mari espagnol! C'est lui qui se croit en droit, au bout de vingt ans, de faire éclater contre sa malheureuse femme, la plus douce et la plus timide des femmes, un orage de reproches et d'outrages long-temps préparés et réfléchis! C'est lui que vingt ans d'une vie exemplaire et d'un repentir religieux n'ont pu désarmer un moment! C'est lui qui, avec un grand nom et une grande fortune, s'obstine vingt ans à se priver d'un héritier de la plus haute espérance! C'est lui qui s'est ouvert si gratuitement sur ce qu'il a tant d'intérêt à cacher, et qui, dans un âge très-mûr, a été capable d'une indiscrétion si grave, et qu'on

pardonnerait à peine, ou à la jeunesse étourdie, ou aux premiers accès d'une jalousie violente! Je le répète, tout cela est faux, évidemment faux; et l'effet n'en est pas seulement froid, il est ridicule et repoussant. Ce fut celui de la première représentation, où j'assistai au mois de juin 1792, lorsque les théâtres n'étaient pas encore entièrement dénaturés. On n'accueillit qu'avec de longues risées cette longue et intolérable scène du quatrième acte, où Almaviva, tout gonflé d'un courroux dont tout le monde se moquait, ayant à la main des lettres dont il avait été lui-même touché jusqu'aux larmes un moment auparavant, semblait se plaire à enfoncer cent coups de poignard dans le sein de sa pauvre femme, qui ne lui répondait qu'en priant Dieu, comme dans tout le cours de la pièce; ce que l'auteur avait cru très-pathétique, et ce qui n'était que très-inepte. Beaumarchais ne se doutait pas que cette habitude de prières, qui peut être à sa place dans un roman tel que Clarisse, est insupportable au théâtre, où l'on ne dialogue pas un quart d'heure de suite avec Dieu, quand il faut répondre à un mari. Rien ne fait mieux voir de quelles bévues un homme d'esprit est capable dans ce qui est étranger à son genre d'esprit. Il ne savait pas qu'au théâtre (les sujets de religion mis à part) une prière ne doit être qu'un mouvement instantané d'une âme que sa situation élève vers le suprême

juge et le suprême protecteur; mais que sept ou huit oraisons de suite ne sont sur la scène qu'une puérilité.

Et qu'est-ce que Begearss, qu'il appelle l'*autre Tartufe?* Oh! oui, c'en est bien un *autre* que celui de Molière; mais celui-ci est le véritable: celui-ci est bien un coquin, mais ce n'est pas un sot; et l'on a vu dans l'examen de ce chef-d'œuvre que, si Tartufe est pris au piége, c'est qu'à moins d'être le diable en personne, il doit y tomber, et qu'il n'y a point d'homme au monde qui n'y fût pris. Mais Begearss! l'auteur a beau dire et redire que c'est le démon appelé *Légion*, c'est le plus maladroit de tous les démons. Il ne sait autre chose que distribuer de tous côtés des secrets dont il est le seul dépositaire, et dont la révélation doit le perdre sans ressource au moment de l'explication, et l'explication est inévitable. Lui seul sait le secret de la naissance de Florestine, et il l'apprend au jeune Léon, à Florestine sa maîtresse, qui devraient commencer par s'en ouvrir l'un à l'autre, si toute marche naturelle n'était pas ici intervertie. Enfin il l'apprend à la comtesse; il fait plus, il provoque une explication où ce secret sera infailliblement mis en jeu; et, pour comble d'imprudence, il croit avoir besoin de cette entrevue des deux époux, qui lui devient si funeste, et qui ne pouvait manquer de le devenir. Cependant il a dans les mains la dot de trois millions,

et doit épouser le soir même, à minuit, cette Florestine, sans que personne y mette le moindre obstacle. C'est bien là le coup de partie ; c'est d'abord ce mariage qu'il faut conclure, parce qu'il termine tout. Non : il veut avoir la fortune entière du comte ; passe : il veut amener le divorce entre eux ; soit : mais quelle nécessité de hâter dans l'instant même une entrevue tellement dangereuse, qu'à moins d'avoir perdu le sens il doit au moins en avoir quelque inquiétude ? Car enfin cette scène entre les deux époux sera violente et orageuse ; il le sait, puisqu'il en fait son moyen de divorce ; et qui ne sait aussi que dans ces scènes-là l'on dit tout ? Encore une fois, le plus pressé, c'est le mariage : quoi qu'il arrive alors, il sera *nanti*, pour parler comme Figaro. Il fait donc tout le contraire de ce qu'il doit faire ; il court au-devant du péril, et compromet à plaisir son mariage et ses trois millions. Quelle plus haute extravagance ! « Qui vous a dit que cette Flo-
» restine était ma fille ? Il n'y a que M. Begearss
» qui le sache. — C'est M. Begearss qui me l'a
» dit. — Ah ! le monstre ! » Voilà ce qui arrive et ce qui devait arriver ; et ce Begearss, *plus profond que l'enfer*, ne s'en est pas douté ! C'est ne se douter de rien.

Les invraisemblances fourmillent de scène en scène, et l'auteur, pour couvrir celle des faits, y joint celle des caractères ; ce qui n'est qu'une

double faute. Le jeune Léon aime Florestine, en est aimé, et se flatte de l'épouser. Il voit tout à coup un rival dans ce Begearss, et veut sur-le-champ se couper la gorge avec lui. Fort bien : voilà le jeune homme tel qu'il doit être. Mais Begearss le *machinateur*, qui n'a jamais d'autre *machine* à son usage que l'indiscrétion, lui dit aussitôt que Florestine est sa sœur ; et aussitôt le jeune homme, devenu plus qu'un sage, *se jette dans les bras* de Begearss. Pas un instant accordé à la surprise, à la douleur, à la défiance, à la curiosité d'approfondir un événement si imprévu, et dont toute sa tête doit être bouleversée. Non; il s'estime trop heureux que Begearss veuille bien épouser Florestine; il presse lui-même ce mariage; il y engage sa maîtresse : ce Begearss est *un dieu* pour tous les deux. Est-ce ainsi que la nature est faite? Est-ce là de la jeunesse et de l'amour? Suffit-il, pour déguiser cette foule de mensonges (car tout ce qui contredit la nature est un mensonge dans l'art), suffit-il de quelques lambeaux de morale mal placée et mal entendue, d'une foule d'exclamations et de points, et d'une pantomime dictée en interlignes? Les platitudes ne relèvent point les folies. Je ne sais s'il y a dans tout ce drame une scène raisonnable : mais en voilà déjà trop, et il ne faut pas user la critique sur tant de déraison.

Et le style! Pour cette fois l'esprit n'y est pas

mêlé au mauvais goût : c'est le mauvais goût dans toute sa pureté. « Quelle découverte! *Hasard*, *je* » *te salue*. Il faut pourtant que je démêle com- » ment un homme si *caverneux* s'arrange d'un » tel imbécile..... De même que *les brigands re-* » *doutent les réverbères*.... » (Le trait n'est pas neuf; mais on voulait que Figaro se donnât lui-même pour un *réverbère*.) Encore quelques lignes du *philosophique* monologue. « *Un Dieu* » m'a mis sur la piste. Hasard, dieu méconnu, » les anciens t'appelaient Destin; nos gens te don- » nent un autre nom. » Cet *autre nom* ne peut être que celui de *providence*, et alors quelles sont donc *les gens* dont Figaro dit ici *nos gens?* Mais, laissant même ces grossières indécences, quel langage dans une comédie! Quel amas de disparates burlesques! « *Vrai major d'infernal Tar-* » *tufe!*... Eh bien! maudite joie qui me gonfles » le cœur, ne peux-tu donc te contenir? Elle m'é- » touffera, *la fougueuse*, ou me livrera comme » un sot, si je ne la laisse un peu s'évaporer pen- » dant que je suis seul ici. *Sainte et douce cré-* » *dulité*, l'époux te doit sa magnifique dot. *Pâle* » *déesse de la nuit*, il *te devra bientôt sa froide* » *épouse*. » Ou je me trompe fort, ou cette *pâle déesse de la nuit* n'est autre que la lune. Ainsi Begearss *devra bientôt à la lune* cette *épouse* malheureusement *froide!* On peut à toute force *devoir sa maîtresse* à la lune dans un rendez-vous

nocturne, il ne s'agit que de le dire autrement; mais *devoir son épouse à la lune*, cela est au-dessus de mes conceptions, comme la *sainte crédulité*. La poésie de ce monologue de Begearss vaut la *philosophie* du monologue de Figaro, et la *lune* de l'un vaut le *hasard* de l'autre.

Et Begearss, avec ses invocations à la *sainte amitié*, comme à la *sainte crédulité*; et Figaro qui s'écrie: *O ma vieillesse! pardonne à ma jeunesse*; et la comtesse qui, *en voyant des fantômes*, s'écrie: *Réprobation anticipée!* et en écoutant Begearss, s'écrie comme un autre Séide [1]: *Je crois entendre Dieu qui parle!* Tout ce pathos, mêlé avec les métaphores hétéroclites qui composent ici tout le comique de Figaro, forme une bigarrure aussi étrangère au ton de la scène qu'à celui de la raison. Il n'est pas croyable qu'un si mauvais ambigu reste au Théâtre Français quand il sera rétabli, non plus que *Tarare* sur celui de l'Opéra. Ces deux productions, platement folles, n'ont de l'esprit de Beaumarchais qu'une bizarrerie qu'il prit pour de l'originalité quand il fut gâté par ses succès, et qui était la partie malheureuse d'un talent qui ne fut pas à portée de s'épurer par l'étude.

Quand il imprima *la Mère coupable*, deux ans avant sa mort, il fut fidèle à l'habitude qu'il s'é-

[1] Je crois entendre Dieu: tu parles, j'obéis.
(*Mahomet.*)

tait faite d'offrir au lecteur, sous le titre de Préface, un plaidoyer très-méthodique, où, en repoussant toutes les censures, il détaillait toutes les perfections de ses pièces, et en convertissait les défauts en découvertes à étudier et en modèles à suivre. La modestie d'auteur n'entra pas chez lui dans les progrès de l'âge, parce que chez lui l'homme fut toujours plus fort et plus avancé que l'auteur. Aussi ses plaidoyers de littérature n'ont pas fait la même fortune que ceux du palais. Les gens de goût en ont ri souvent, comme ils avaient ri de ses mémoires, mais d'un rire un peu différent. Ses connaissances littéraires étaient assez bornées, et c'est tout naturellement qu'il déraisonne dans ses préfaces comme il raisonnait dans ses factums. Celle de *la Mère coupable* a cela de plus que les autres, que celles-ci sont du moins sur le ton de l'apologie, et celle-là sur le ton du panégyrique. C'est de la meilleure foi du monde qu'il nous assure que sa pièce est *d'une profonde et touchante moralité*; c'est du ton le plus pénétré qu'il nous dit : « Venez juger *la Mère coupable* avec le bon esprit qui l'a fait composer » pour vous. » *Le bon esprit*, s'il l'avait eu en ce genre, lui aurait appris, du moins après l'avoir vue au théâtre, qu'il ne faut composer ainsi ni pour le public ni pour soi; que, s'il est très-permis de dire qu'on a composé *dans une intention droite et pure*, il est fort peu décent d'ajouter,

« *avec la tête froide d'un homme et le cœur* » *brûlant d'une femme*, *comme on l'a pensé de* » *Rousseau.* » On pourrait croire qu'il n'y a qu'un sot qui, à la tête d'une pièce très-*froide* pour *un homme* comme pour *une femme*, s'avise de nous parler de son *cœur brûlant*, et ignore qu'on ne doit parler de son *cœur brûlant* qu'à une maîtresse tout au plus; encore vaudrait-il mieux qu'elle s'en aperçût sans qu'on le dît. Mais comme Beaumarchais n'était rien moins qu'un sot, c'est une nouvelle preuve que la vanité d'un homme d'esprit lui fait dire des sottises, comme elle lui en fait faire; que Beaumarchais manquait même de ce tact des convenances, qui, sans être la modestie, empêche l'amour-propre d'être ridicule, et préserve un écrivain qui se respecte de ce charlatanisme arrogant que tant d'exemples ont mis à la mode sans qu'il en soit moins méprisable. Il n'est plus possible, je l'avoue, de nombrer nos auteurs *brûlans*; mais les gens sensés savent que, ni l'auteur de *Phèdre*, ni celui du *Cid*, ni celui de *Zaïre*, n'ont parlé de leur *cœur brûlant* ni de leur *tête froide*. Enfin, quoique J.-J. Rousseau soit fort loin d'être comparable à ces hommes-là, Rousseau, très-pernicieux sophiste, n'en est pas moins un écrivain très-éloquent; et il ne convenait pas de dire si crûment qu'on avait dans sa composition ce qui a été attribué à celle de Rousseau.

Je passe sous silence ce qu'à l'époque de cette pièce l'auteur a cru devoir y faire entrer de révolutionnaire : c'était alors le passe-port général et indispensable. Ce qui sera bien plus digne de remarque, c'est tout ce qu'il y avait déjà de cet esprit qui annonce une révolution prochaine, dans *les Noces de Figaro*, jouées en 1784. Ici je ne citerai qu'un mot qui avait quelque chose de plaisant en 1792 : « Le divorce accrédité chez *cette nation hasardeuse*.... » C'est Almaviva qui s'exprime ainsi ; et cette singulière épithète signifie du moins que Beaumarchais ne se souciait plus alors de rien *hasarder*.

Mais ce qui est condamnable dans tous les temps, c'est le projet, avoué par l'auteur, de mettre sur la scène un de ses ennemis connus et signalés, dont le nom de Begearss n'est que l'anagramme. Il proteste dans sa préface que le personnage *n'est pas de son invention, et qu'il l'a vu agir*. Le rôle dans la pièce et le témoignage dans la préface n'étant qu'une seule et même chose, l'ouvrage de l'inimitié et de la vengeance sont également récusables. Je ne connais point l'homme, que je n'ai jamais vu, et dont je n'ai jamais entendu attaquer la probité, dans le temps même où ses mémoires contre Beaumarchais étaient dans les mains de tout le monde. Mais je crois de mon devoir de revenir encore ici sur ce que j'ai dit à propos de l'*Écossaise* et

ailleurs, qu'il importe beaucoup plus qu'on ne croit, aux mœurs publiques et au maintien des lois sociales, de ne jamais souffrir qu'aucun citoyen soit sur le théâtre l'objet d'une satire personnelle. En se bornant même au ridicule, comme Molière, c'est encore une faute aux yeux de tout homme d'une morale sévère; mais il faut n'en avoir aucune pour ne pas se faire scrupule de représenter sur le théâtre, comme un monstre de perversité, celui qui, par cela seul qu'il est votre ennemi, ne doit jamais être votre justiciable: cette licence, qui est un délit grave et public, infirme encore plus votre jugement. De quel droit traduisez-vous un autre devant la société, comme dangereux pour elle, vous qui commencez par violer la première de ses lois, celle qui défend d'attaquer l'honneur de qui que ce soit, si ce n'est devant les tribunaux qui en sont juges? Avez-vous bonne grâce à prétendre faire justice d'un méchant qui n'est point convaincu, ni même accusé, vous qui êtes déjà convaincu d'une méchante action, d'un assassinat moral? La vengeance, même daus les lois humaines, nécessairement imparfaites, n'est permise à un particulier que quand elle se renferme au moins dans les bornes légitimes : si elle les passe, il y a désordre et contradiction, puisque vous faites un mal de plus au lieu de réparer celui qui est fait, et que vous joignez le tort que vous vous faites à celui

qu'on a pu vous faire. Comme les passions sont toujours inconséquentes! L'exemple et la preuve sont ici sans réplique. Qu'aurait donc répondu Beaumarchais, si quelqu'un lui eût dit: « Monsieur, je ne connais point M. B***[1], et il ne » m'est point du tout prouvé qu'il soit un mal- » honnête homme pour avoir vu autrement que » vous dans la cause d'autrui. S'il vous a dit des » injures, vous les lui avez bien rendues; là-dessus » vous avez eu tous les deux un même tort, et » vous êtes quittes. Mais il vous en reste un à » vous, monsieur, qui vous est particulier, et qui » n'a point l'excuse commune de la colère des » plaideurs et de l'altercation des procès, c'est que » vous venez à froid, et long-temps après, faire » de votre adversaire, travesti sur le théâtre, une » épouvantable caricature, un affreux portrait de » fantaisie; et je ne vois pas que l'anagramme, » qui ne déguise point l'homme, déguise davan- » tage une mauvaise action. »

Au reste, l'objet même en fut manqué, et le public n'était pas ici, comme à *l'Écossaise*, de moitié dans la vengeance. On n'y fit pas même attention; et sans l'anagramme, que saisirent des curieux charitables (car il y en a toujours de cette espèce), personne ne se serait avisé du dessein de Beaumarchais, encore plus mauvais que son drame, et c'est beaucoup dire.

[1] Bergasse.

Il avait débuté en 1767, par celui d'*Eugénie*, roman dialogué, dont le sujet, tiré du *Diable boiteux*, avait déjà été refondu dans cinq ou six ouvrages de nos jours. Il fit aussi précéder sa pièce d'un *Essai sur le drame sérieux*[1], dont il élève les avantages au-dessus même de la tragédie et de la comédie; et Diderot seul, je crois, avait été jusque-là. Beaumarchais, qui se piqua toute sa vie d'être son disciple plus que son imitateur, se prosterne devant ce *philosophe* qu'il appelle *poëte*, et Diderot n'était ni l'un ni l'autre. En repoussant les objections contre ce genre indécis, dont le plus grand mérite et le plus grand défaut est son extrême facilité, il répond fort bien aux mauvaises raisons qu'il imagine, mais nullement aux véritables reproches de la saine critique, que peut-être même il n'entendait pas bien. Quant à ceux qu'il rebat d'après d'autres contre la tragédie et la comédie, on voit que, s'il les avait lus, il ne connaissait pas les réponses qui les détruisaient.

En relisant son *Eugénie*, je me suis convaincu plus que jamais, par une épreuve très-désintéres-

[1] Mais la tragédie aussi est un *drame sérieux* et très-sérieux. C'est une chose assez plaisante à remarquer, que la diversité des noms imaginés pour caractériser ce qui précisément n'a aucun caractère particulier : *drame sérieux*, *drame honnête*, *comédie larmoyante*, *tragédie bourgeoise*, *tragédie domestique*.

sée qu'il y avait de très-bonnes raisons du peu de cas qu'on fait généralement du drame en prose. Il y a ici de l'intérêt dans le sujet, et des situations faites pour le théâtre; et pourtant la lecture ne produit aucune émotion quelconque, et rien de plus que de la curiosité. C'est que l'effet de ces situations tient proprement à la pantomime, et ne peut se passer des acteurs. Une prose vulgaire, nécessairement analogue aux personnages, ne peut porter dans l'âme du lecteur ces impressions soutenues que la magie poétique doit joindre à l'illusion dramatique : toutes deux ont besoin l'une de l'autre. Deux vers de sentiment feront couler mes larmes, en se gravant d'eux-mêmes dans mon âme et dans ma mémoire, au lieu qu'un amas de phrases que j'ai vues partout ne m'affectera nullement. Un drame de cette espèce ne m'inspire guère, à la lecture, d'autre sentiment que le désir d'avancer et d'être au fait; quand j'y suis, tout est dit; l'ouvrage est oublié, et je n'y reviendrai jamais; mon imagination n'y a rencontré rien que je désire de retrouver. On m'a conté une histoire, je la sais, et ne me soucie pas qu'on me la redise. C'est aussi ce qui fait qu'en général il n'y a point de pièces plus promptement abandonnées que celles-là, même celles qui ont eu le plus de succès dans la nouveauté. *Le Père de Famille* s'appelait à la comédie *la pièce de cent écus*, et pourtant les drames sont ce qu'il y a de mieux joué en

total, et de plus aisé à bien jouer. Au contraire, ce qu'il y a de plus usé dans le vieux Molière attire du monde dès que les acteurs en chef ne dédaignent pas d'y paraître. *Le Tartufe*, *le Misanthrope*, qu'on sait par cœur, ont toujours fait de bonnes chambrées, quand ils n'ont pas été abandonnés aux doubles, quoiqu'il y eût toujours des rôles très-faiblement rendus. C'est qu'il y a là un attrait durable pour l'esprit et le goût; et cet attrait est encore plus grand dans nos bonnes tragédies, où l'on revient chercher ce que l'oreille est charmée d'entendre et de remporter, et ce que l'âme désire toujours de retrouver. Voilà sous quel point de vue il faut envisager les arts d'imitation, et ce qui échappait à Beaumarchais, ainsi qu'à *son maître* Diderot, dont les erreurs seront mises au grand jour quand nous en serons à la critique dans le dix-huitième siècle.

Il y a plus d'art dans la conduite et dans le dialogue des *Deux Amis*, et cet art est employé surtout à sauver la faiblesse des ressorts de l'intrigue, mais inutilement; et dans ce genre, qui ne se soutient ni par la grandeur des personnages ni par le charme de la poésie, il est impossible de se tirer d'un sujet qui manque par le fond. Tout est forcé dans celui des *Deux Amis*, et l'invraisemblance perce de tous côtés, comme dans *le Père de Famille*, sans être rachetée de même par l'intérêt d'une grande passion (le jeune homme)

et par un caractère de comédie (le commandeur). Le nœud consiste, chez le disciple comme chez *le maître*, dans un secret que rien n'oblige à garder, qui ne peut pas même être un secret jusqu'à la fin de la pièce, et dans un embarras ridicule qui ne dure que parce que l'auteur l'a voulu. Il est absurde que le receveur des finances, Mélac, consente à passer pour un fripon, quand il serait si simple de dire au fermier-général, Saint-Alban, que les 600,000 francs n'ont point été détournés de la caisse, mais avancés pour quelques jours au négociant Aurelly, pour l'époque de ses paiemens de Lyon, qui, comme on sait, n'admettaient point de délai dans un temps où l'on savait ce que c'est que le commerce. Cet Aurelly a 1,300,000 francs exigibles à Paris sous quinze jours, et si sûrs, que Saint-Alban, à la fin de la pièce, quand tout est révélé, les prend très-volontiers en paiement, et se charge d'en négocier l'escompte. Qui donc l'aurait empêché de le faire quelques heures plus tôt? C'est qu'alors il n'y avait plus de pièce, et que dans celle-ci tout le monde a juré de se désespérer vingt-quatre heures pour ce qui s'arrangerait partout en un moment. C'est aussi ce qui fit accueillir très-froidement ce drame [1], qui n'a pas reparu, ce me semble, au moins sur le Théâtre-Francais.

[1] Quelqu'un de l'ancien parterre dit fort plaisamment:

Mais si Beaumarchais avança fort peu en se traînant sur les traces de Diderot, sa route fut beaucoup plus sûre et plus heureuse quand il courut au gré de son génie, qui était celui de la gaieté. Le succès de ses Mémoires l'en avisa, et c'est peut-être la première fois que l'esprit d'un plaideur annonça celui d'un comique. Cette gaieté spirituelle et satirique, souvent grotesque et bouffonne, mais alors même divertissante et originale, est d'un caractère d'autant plus heureux dans la comédie qu'il porte en lui-même l'excuse de ses écarts et de ses défauts, parce qu'il est assez juste de passer quelque chose à celui qui hasarde tout pour vous amuser. Ce genre réclame l'indulgence, et a peu à craindre de la sévérité, qui pourrait ressembler à la mauvaise humeur. Beaumarchais, pour y être plus à son aise, imagina une sorte de personnage qu'on peut appeler de convention, car s'il n'est pas hors de la nature, il est du moins hors de l'usage. On ne peut douter, quand on entend son Figaro dans les trois pièces où il figure et prime toujours, que ce ne soit Beaumarchais lui-même qui a voulu se transformer sur la scène, et qui avait besoin d'un tel personnage pour lui donner tout son esprit. C'est un valet, il est vrai; mais il est auteur, il est musicien, il fait des

*Il n'est question, dans toute cette pièce, que d'une banqueroute. J'y suis, moi, pour mes vingt sous.*

vers, il a fait des études, il parle de grammaire en termes aussi exacts[1] que le docteur Bartholo; il est parfois *philosophe*, et toujours intrigant; il est fier de ses divers talens, au point de se mettre au-dessus de ceux qui, pour être au-dessus de lui, n'ont eu que *la peine de naître*. La ressemblance est partout, et une foule de traits saillans et décisifs la font encore ressortir : j'en citerai quelques-uns des plus frappans. Je ne connais rien au théâtre qui soit de l'espèce de Figaro, et je crois aussi qu'on en eût trouvé difficilement l'original ou la copie dans le monde, tel que nous l'avons vu alors. Mais il y a eu de la partialité à en conclure que l'auteur n'avait peint que de fantaisie, et qu'il avait montré sur la scène ce qui n'existait nulle part. Cela pourrait être fondé, s'il eût fait une pièce de caractère et de mœurs, dont la scène fût à Paris, et dût en représenter la société. Mais il l'a mise dans l'intérieur d'une famille espagnole à Séville, et dans un château d'Andalousie; et, dans ce cas, il était le maître de modifier le ton et la conduite de ses acteurs sur leurs situations respectives, pourvu que cet accord fût soutenu, et qu'il n'y eût rien de faux en soi.

[1] C'est-à-dire, au fond, aussi peu exacts ; car Beaumarchais n'était pas fort sur la grammaire. Il parle de *conjonction copulative*, ce qui équivaut à *conjonction conjonctive*; et, ce qui prouve l'ignorance, il voulait dire *particule conjonctive*.

Or, sous ce point de vue, qui est le véritable, rien n'empêche qu'un seigneur du caractère d'Almaviva passe beaucoup de libertés à un homme du caractère de Figaro, dont il aime et prise d'ailleurs les services. *En a-t-on vu d'aussi audacieux*, dit-il? Il dit vrai; mais apparemment il lui convient de le souffrir, et il a de bonnes raisons pour cela.

Mais comment Beaumarchais, qui a joué dans le monde un rôle honorable, n'a-t-il pas craint de se compromettre beaucoup trop en se personnifiant dans son Figaro? Il est sûr que l'idée est bizarre; mais d'abord elle est réelle et si réelle, qu'il y est encore revenu dans *Tarare*, non pas quant aux actions du héros, mais quant au résultat de ses aventures et du poëme.

Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est tout à ton caractère.

Ces vers sont un peu durs, et la pensée un peu vieille; mais dans ce Tarare, qui se tire de l'obscurité par ses talens, et des dangers par son courage, Beaumarchais retraçait et reconnaissait Beaumarchais. Seulement il y a de Figaro à Tarare le progrès du temps et de la fortune: celle de l'auteur était devenue très-brillante, et il ne la devait qu'à lui-même; c'était Tarare couronné A l'époque de Figaro, valet-barbier, il luttait encore; il était *loué par ceux-ci*, *blâmé par*

*ceux-là, et partout supérieur aux événemens; aidant au bon temps, supportant le mauvais*, et surtout *faisant la barbe à tout le monde*. Qu'on se rappelle qu'il venait d'être réhabilité par un parlement, après avoir été *blâmé* par un autre; qu'on se rappelle, dans ce même couplet, les *maringouins*, quolibet qui spécifie ses querelles avec un gazetier alors fort connu; que l'on fasse attention à cet autre quolibet, *faisant la barbe à tout le monde*, et qu'on dise ensuite que ce n'est pas là Beaumarchais.

De plus, ce Figaro, quoique aventurier *connu* à la police de Séville, et pas plus délicat en procédés que ne doit l'être un intrigant de profession, ne fait pourtant rien qu'on puisse appeler proprement une méchante action. Il trouve tous les moyens bons pour enlever Rosine à son tuteur; mais c'est pour la marier au comte Almaviva. Il joue cent mauvais tours à ce seigneur redevenu son maître; mais c'est pour défendre sa fiancée, que ce maître veut dérober à son valet. Enfin il joue le beau rôle dans le dernier drame, où il parvient à démasquer et éconduire *l'autre Tartufe*. Il a toujours plus d'esprit que tout ce qui l'entoure, sans aucune exception; il fait la leçon à tout le monde en politique, en morale, en intrigue; il est bon fils, bon mari, bon serviteur; et en se comparant au comte, qu'il trouve bien hardi d'oser se jouer à lui, il l'apostrophe ainsi dans ce

monologue si singulier à tant d'égards, sur lequel je reviendrai tout à l'heure : « Parce que vous êtes » un grand seigneur, vous vous croyez un grand » génie. Noblesse, fortune, un rang, des places, » tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour » tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de » naître ; *tandis que moi, morbleu! perdu dans* » *la foule obscure*, il m'a fallu déployer *plus de* » *science et de calcul pour subsister seulement*, » *qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner* » *toutes les Espagnes; et vous voulez jouter!...* » L'hyperbole est forte et l'auteur la mettait à coup sûr sur le compte de la vanité comique d'un valet, mais cette exclamation, *tandis que moi*, *morbleu!* est bien évidemment celle de l'amour-propre de Beaumarchais.

Il spécula juste sur le temps où il vivait; il vit qu'on en était venu à mettre partout et en tout au premier rang ce qu'on appelait de l'esprit [1], et il se flatta que, de tous les rapports entre lui et son Figaro, rien ne refléterait sur lui plus sensiblement que celui de la supériorité d'esprit, ou que ce rapport du moins couvrirait tous les autres; il ne se trompa pas.

[1] Les suites de cette grande erreur, devenue épidémique parmi nous depuis cinquante ans, méritent d'être traitées aussi sérieusement qu'elles ont influé sur les événemens de nos jours; et elles le seront dans *la Philosophie du dix-huitième siècle*.

*Le Barbier de Séville* est depuis long-temps jugé par les connaisseurs : c'est le mieux conçu et le mieux fait des ouvrages dramatiques de Beaumarchais. Les caractères en sont assez marqués et assez soutenus pour le genre de l'*imbroglio* : celui du tuteur amoureux et jaloux a un mérite particulier; il est dupe sans être maladroit. Les moyens de l'intrigue sont du vieux théâtre, et le fond en était usé; mais il est rajeuni par les incidens et le dialogue. Il n'y a point d'acte qui n'offre une situation ingénieusement combinée, piquante et gaie dans les détails. La pièce se noue plus fortement d'acte en acte, et se dénoue fort heureusement au dernier. La scène de Basile, au troisième, est neuve; et le singulier ne va pas jusqu'à l'invraisemblance; ce qui suppose beaucoup d'adresse dans l'auteur. Les bâillemens et les éternuemens sont d'un comique facile et vulgaire, il est vrai, comme les bégaiemens, les bredouillemens et autres charges semblables; mais tout ce qui fait rire sans tomber dans le grossier ni dans le bas est du ressort de la comédie. Si, malgré ces avantages, je n'ai point classé cette pièce parmi les premières du second rang, c'est qu'elle est fort inférieure à trois comédies qui me semblent en possession de cette principauté, *l'Homme du Jour*, *Turcaret*, et *le Mariage fait et rompu*. La première est une pièce d'un comique noble et intéressant; une pièce de caractère et de mœurs,

si bien faite, qu'il ne lui manque, pour être au premier rang, qu'un style digne du reste. La seconde, avec beaucoup moins d'intérêt et d'art, est aussi de caractère et de mœurs : il y a pour le moins autant de gaieté et bien plus d'esprit encore et un bien meilleur esprit, que dans *le Barbier*. La troisième, non moins agréable à la représentation, est d'une conception absolument originale dans toutes ses parties. Et c'est ici l'occasion de spécifier quelle est l'espèce d'originalité qu'on doit accorder à Beaumarchais. Ce n'est jamais celle des conceptions : les gens instruits savent qu'elles sont partout, et il est très-concevable que des peuples aussi spirituels que les Espagnols et les Italiens aient à peu près épuisé le genre de l'intrigue, qui pendant deux siècles a été le seul de leurs comédies. Ce qui est à Beaumarchais, c'est d'avoir substitué aux fadeurs et aux bouffonneries qui sont tout l'assaisonnement des anciens canevas espagnols et italiens [1] un dialogue plein de saillies et une hardiesse plaisamment satirique, d'autant plus piquante, que personne ne

[1] Parmi ces derniers, on sait que Goldoni est le premier dont le dialogue ait eu de la vérité et du naturel, et cet écrivain est de nos jours. Mais il est très-faible d'intrigue et d'action; témoin son *Bourru bienfaisant*, où l'une et l'autre manquent absolument, et dont tout le comique tient à un contraste toujours le même entre les choses et le ton, c'est-à-dire à un comique de pantomime.

s'attendait qu'on osât jamais en ce genre aller jusque-là. C'est là ce qui fit en grande partie la fortune très-extraordinaire de ses *Noces de Figaro*.

Il passa quatre ans à combattre les obstacles qu'on opposait et qu'on devait opposer à la représentation de cette pièce. Il la lisait partout où il croyait pouvoir influer sur les autorités qu'il fallait rassurer; et toujours apologiste en même temps que lecteur, il repoussait toutes les objections, insinuait ses défenses, et endoctrinait l'opinion. Il eut successivement cinq ou six censeurs, et composait avec chacun d'eux selon la personne et les circonstances. La pièce restée en litige intéressa bientôt toutes les puissances, et bien plus encore celle qui a fini par être la plus forte de toutes, la curiosité publique, aiguillonnée à un point dont rien n'a jamais approché. Qu'est-ce donc que cette pièce qui met tout en rumeur depuis si long-temps, qui partage la cour et la ville, dont on dit tant de choses singulières? La verra-t-on? ne la verra-t-on pas? Dans une ville telle que Paris, et dans ces temps de calme et de sécurité, la plus grande nouvelle, le plus grand événement devait être la première représentation des *Noces de Figaro*. On se crut au moment de la voir, non pas au Théâtre-Français, mais à celui des Menus, où les comédiens, qui faisaient leur cause de celle de l'auteur, avaient obtenu la permission de faire comme un essai de cet ouvrage

si attendu. On s'arracha les billets; six cents voitures défilaient dès le matin de tous les quartiers de Paris, lorsqu'à onze heures un ordre du ministre les fit toutes rétrograder : défense de jouer la pièce. Chaque semaine la permission était promise, et retirée la semaine suivante. Enfin la persévérance de Beaumarchais, qui fut toujours à toute épreuve, l'emporta sur toutes les résistances, et quoi qu'aient pu faire pour lui la séduction et le crédit, ce qui le servit le mieux, fut une phrase adroitement insérée dans la pièce : « Il n'y a que les petits hommes qui redoutent » les petits écrits. » Cette maxime, si susceptible d'interprétations diverses, ne faisait rien du tout à la circonstance; car une pièce en cinq actes n'est rien moins qu'un *petit écrit*, et il ne s'agissait point ici d'hommes *petits* ou *grands*. Mais enfin les supérieurs ne voulurent pas être de *petits hommes*, et la pièce fut jouée. Nombre de personnes couchèrent la veille à la comédie dans les loges des acteurs, pour s'assurer mieux de leur place; la salle, quoique très-grande, était à moitié pleine avant que les bureaux fussent ouverts. Une pareille représentation devait être tumultueuse, et les ennemis de Beaumarchais ne s'y oublièrent pas. On jeta même du cintre des épigrammes très-virulentes contre lui, et qui coururent de main en main. Mais l'agrément de l'ouvrage triompha de tout; *les Noces de Figaro* furent

jouées deux ans de suite, une ou deux fois par semaine, et toujours suivies : on y accourut de toutes les provinces de la France, et même des pays étrangers. La pièce valut 500,000 fr. à la comédie, et 80,000 à l'auteur ; et pour que rien ne manquât au succès, jamais pièce ne fut jouée avec un plus parfait ensemble, quoiqu'elle remplît à elle seule toute la durée du spectacle [1], c'est-à-dire plus de trois heures; et c'est là aussi un de ses premiers inconvéniens.

Il est toujours dangereux, dans les arts, de trop dépasser les mesures qu'une longue expérience a proportionnées aux objets. Une pièce de trois heures et demie est trop longue pour soutenir toujours l'attention. Je vis quatre fois *les Noces de Figaro*, et quatre fois les trois premiers actes me firent le même plaisir, hors la scène de la reconnaissance. Dans les deux derniers, l'infériorité est si sensible, que la pièce tomberait, si l'intérêt en était le mobile. Mais, quoi qu'en dise l'auteur dans sa préface, et très-heureusement pour lui, c'est la curiosité seule qui soutient cette machine compliquée; et alors le remplissage, les scènes de mots, les fêtes de noces, les petits jeux de théâtre, font gagner du

[1] Il en est de même du *Bourgeois gentilhomme ;* mais la cérémonie burlesque du *Mamamouchi* tient lieu de quatrième acte et de petite pièce, et la comédie n'est pas plus longue qu'une autre.

temps, et peuvent passer, dans l'attente du dénoûment : ils impatienteraient à l'excès, si l'unité d'action et d'intérêt s'était emparée des esprits dans les premiers actes. Si les préfaces mêmes de l'auteur ne montraient un homme peu versé dans la poétique du théâtre, et qui emploie tout son esprit à s'en faire une pour ses pièces, on ne concevrait pas qu'il ait pu imaginer que *le plus véritable intérêt se porte ici sur la comtesse.* De quel *intérêt* veut-il parler? S'il pouvait y en avoir, ce ne pourrait être dans le fait que celui de son *goût naissant* pour le page Chérubin, mais l'auteur lui-même est loin de l'entendre ainsi. Quels efforts ne fait-il pas dans sa préface pour nous persuader que cette *bienveillance pour un enfant son filleul n'est qu'un pur et naïf intérêt sans conséquence, un intérêt sans intérêt*, et qu'il n'y a pas le moindre reproche à faire à la comtesse, *la plus vertueuse des femmes et l'exemple de son sexe?* Il est pourtant vrai que *ce léger mouvement dramatique qui la met un moment aux prises avec ce goût naissant qu'elle combat*, l'occupe et la domine depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, depuis l'instant où elle s'empare du *ruban qui ne la quittera plus*, qu'elle porte *dans son sein*, parce qu'il a été au bras du page, jusqu'à celui où elle le jette, parce que le Chérubin, léger comme un page, vient d'être surpris pour la seconde fois avec Fanchette. Je

conçois bien qu'une passion de cette nature ( et c'en est bien une très-caractérisée en paroles et en actions ) n'est pas d'une femme *la plus vertueuse des femmes et le* modèle *de son sexe*, et qu'on a pu, sans être trop rigoriste, se récrier sur l'*indécence* d'un pareil *amour*. Mais puisque l'auteur nie absolument l'*amour* pour écarter l'*indécence*, il est clair que ce n'est pas là que peut être cet *intérêt qui se porte sur la comtesse*. Il reste celui que l'on peut prendre à une jeune et tendre épouse abandonnée d'un époux qu'elle adore, et c'est en effet celui-là que Beaumarchais veut que l'on aperçoive dans sa pièce. Mais franchement il n'est que dans sa préface; et c'est traiter le lecteur comme Figaro traite Basile, que de nous faire accroire que la tendresse conjugale occupe la comtesse quand elle a véritablement la tête remplie, et l'on pourrait dire tournée du petit page. Qu'elle soit piquée des projets du comte sur la Suzanne, et qu'elle cherche à les déjouer, c'est ce qui est tout naturel à une femme même indifférente, et la comtesse peut fort bien être jalouse du comte sans en être encore amoureuse, comme il est jaloux d'elle sans en être encore épris, toutefois avec les nuances différentes du caractère et du sexe. C'est précisément ce que l'on voit ici, et il est trop certain que personne ne pense à s'apitoyer sur l'*abandon* de cette comtesse qui passe son temps à faire l'amour avec son

page. Il n'y a donc, je le répète, d'autre intérêt que celui de la curiosité; mais il suffit dans une pièce à événemens : et l'auteur ayant à fournir une longue carrière, s'est rejeté pour cette fois dans tout le fracas des *journées* espagnoles, il a multiplié les acteurs, les épisodes, les incidens, les surprises, ressources nécessaires de ce genre, qui était le sien, et qu'il a bien connu. Il l'a traité avec art dans les premiers actes : au premier, la scène du page sur le fauteuil; au second, celle où il saute par une fenêtre; au troisième, celle de l'audience. Tout cela est bien ménagé, plein de mouvement sans trop d'embarras, et forme un spectacle très-amusant. Il n'en est pas de même des deux derniers. Le quatrième est sans action; hors le billet de rendez-vous remis au comte par Susanne, tandis qu'il lui arrange sur la tête le bouquet nuptial, tout le reste est rempli par la fête du château et du village, et par la querelle très-insipide entre Basile et Figaro. Mais cet acte se termine par un trait d'un fort bon comique, quand Figaro, qui se vantait d'une *philosophie imperturbable* sur la jalousie, qui appelait la jalousie *un sot enfant de l'orgueil, la maladie d'un fou*, est tout à coup pétrifié à la fausse apparence d'une infidélité de Suzanne : *Ce que je viens d'entendre, je l'ai là comme un plomb*. Voilà de la vérité, voilà bien la nature. Mais à quel excès l'une et l'autre est violée dans le monologue du cin-

quième ! Quel amas des plus révoltantes invraisemblances dans toutes les scènes nocturnes de ce dernier acte, où personne n'est reconnu de personne, sans autre artifice que celui qu'indique l'auteur, de *déguiser sa voix!* Oui, l'on déguise sa voix au bal masqué, au moyen d'une voix toute factice; mais on n'a pas celle d'autrui, qu'on ne saurait se donner. Quoi ! le comte prendra la voix de sa femme pour celle de Suzanne, lui qui connaît parfaitement toutes les deux ! Figaro, qui a l'oreille si fine, s'y méprendra de même, et dans un dialogue prolongé ! Quelle extravagance ! Et ce Figaro, qui a tant d'esprit dans les affaires des autres, en a si peu dans les siennes, que, malgré les avis de sa mère Marceline, et sans se donner le temps de rien examiner sur ce prétendu rendez-vous de Suzanne avec le comte, rendez-vous tout semblable à celui qu'il a concerté lui-même le matin, il s'en va comme un fou rassembler Bartholo, Basile, Antonio et jusqu'à Bridoison, pour surprendre sa fiancée en flagrant délit avec son maître. Il va se faire moquer de tous ceux dont il s'est tant moqué : et qu'en peut-il espérer, si ce n'est de perdre une riche dot, et de se faire peut-être assommer par un homme aussi *violent*, aussi brutal que le comte Almaviva ? Pauvre Figaro ! Dira-t-on qu'il a perdu la tête? Dans un premier mouvement, fort bien ; mais il a eu tout le temps de la réflexion; mais il s'est rendu, et

avec joie, aux sages remontrances de Marceline, et l'on ne dit pas même pourquoi il est retombé dans son accès de jalousie folle : tout ici est également faux et forcé. Et Almaviva, qui fait la même sottise, qui assemble toute sa maison dans le jardin, au milieu de la nuit, pour arrêter l'*infâme qui le déshonore!* Almaviva qui croit fermement que sa femme vient d'entrer dans un pavillon pour se jeter dans les bras, de qui? de Figaro! Almaviva, tel qu'on nous l'a peint, être si grossièrement dupe! Il a bien raison de dire ensuite : *Ils m'ont traité comme un enfant.* Mais lui sied-il d'être cet *enfant*-là? Tout cela, il faut le dire, fait pitié; et quand on rapproche tant de fautes de tous les éloges que l'auteur se prodigue à lui-même, aussi inconcevables que les jeux de cette lanterne magique qui fait le dénoûment de sa pièce, on n'est pas plus tenté d'excuser l'ouvrage que l'auteur.

Encore, s'il ne donnait sa *Folle journée* que pour ce qu'elle est; mais il a soin de nous avertir que ce titre n'était qu'un leurre; il se moque de ceux qu'il a su dérouter par *la grande influence de l'affiche*, *influence* sur laquelle il veut *faire un ouvrage.* Il veut qu'on se prosterne devant *la profondeur de sa morale et de ses aperçus*; il ne voit dans ses censeurs que des ennemis, des envieux, des calomniateurs, et surtout des *grands.* Oh! c'est trop : sans être rien de tout

cela, on pouvait assurément trouver une foule de défauts dans sa fable, où il n'en reconnaît pas un seul. Je lui disais un jour que, quoiqu'il y eût beaucoup d'esprit dans ses *Noces de Figaro*, il en avait fallu moins pour les composer que pour les faire jouer; et, tout en riant, il en convint à peu près: c'était lui accorder deux sortes d'esprit au lieu d'un; mais quant à celui de se juger soi-même, je ne sais si personne en a jamais été plus loin.

Ce grand monologue de quatre pages, sur lequel je me promettais bien de revenir, est d'abord une monstruosité en théorie dramatique. Il est d'une impossibilité morale que Figaro, furieux et presque aliéné de jalousie, s'asseye sur un banc pour y faire le narré le plus travaillé, à sa manière, de l'histoire entière de sa vie, depuis sa naissance jusqu'à cette nuit où il attend sa perfide Suzanne. A qui s'adresse cette longue histoire? Aux arbres et aux échos assurément, car ce ne saurait être aux spectateurs; et quand ce serait à ceux-ci, qui jamais s'est avisé de faire à soi ou aux autres un pareil résumé dans le moment de surprendre une maîtresse, une fiancée, en rendez-vous de nuit, dans un moment où l'on n'a jamais, où jamais on ne peut avoir qu'une seule idée? Je n'oublierai pas dans quel étonnement me jeta ce monologue, qui dure au moins un quart d'heure; mais cet étonnement changea bientôt

d'objet, et le morceau était extraordinaire sous plus d'un rapport. Une grande moitié n'était que la satire du gouvernement. Je la connaissais bien, je l'avais entendue; mais j'étais loin d'imaginer que le gouvernement pût consentir à ce qu'on lui adressât de pareilles apostrophes en plein théâtre. Plus on battait des mains, plus j'étais stupéfait et rêveur. Enfin, je conclus à part moi que ce n'était pas l'auteur qui avait tort; qu'à la vérité le morceau, là où il était placé, était une absurdité incompréhensible ; mais que la tolérance d'un gouvernement qui se laissait avilir à ce point sur la scène l'était encore bien plus, et qu'après tout Beaumarchais avait raison de parler ainsi sur le théâtre, n'importe à quel propos, puisqu'on trouvait à propos de le laisser dire.

C'était en 1784, peu d'années avant la révolution ; et, quoique alors personne n'y songeât, les gens capables de penser et de prévoir, soit ceux de ce temps, soit ceux du nôtre, pouvaient et peuvent aujourd'hui mettre à profit les réflexions que doit faire naître ce monologue, trop long pour être transcrit ici, mais qui sera toujours curieux à relire. Je me borne à quelques lignes qui ne se rapportent même pas aux conséquences politiques dont je viens de parler, mais seulement à la disconvenance inouïe de ce langage avec la situation. « Forcé de parcourir la route où je suis » entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le

» vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma
» gaieté me l'a permis; encore je dis ma gaieté,
» sans savoir si elle est à moi plus que le reste,
» ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe : un
» assemblage informe de parties inconnues, puis
» un chétif être imbécile; un petit animal fo-
» lâtre; un jeune homme ardent au plaisir, ayant
» tous les goûts pour jouir, faisant tous les mé-
» tiers pour vivre; maître ici, valet là, selon
» qu'il plaît à la fortune; ambitieux par vanité,
» laborieux par nécessité, mais paresseux avec
» délices; orateur selon le danger, poëte par dé-
» lassement, musicien par occasion, amoureux
» par folles bouffées; j'ai tout vu, tout fait, tout
» usé, etc. »

J'avais tort de dire qu'il remontait à sa naissance; il remonte plus haut, jusqu'au ventre de sa mère, afin de n'omettre aucune des époques de la nature humaine. Voilà bien le *Figaro philosophe*; mais dans la fin de la période, il y a du *Figaro-Beaumarchais*. On voit quel chemin avait fait cette *philosophie* du siècle pour amener ce *moi* de pyrrhonien jusque dans une comédie, cette métaphysique mêlée à la bouffonnerie..... Il y aurait trop à dire; mais que ne donnerais-je pas pour que Molière eût entendu ce monologue, et pour entendre ensuite Molière sur les progrès dont l'art dramatique est redevable à notre *philosophie* !

Celle de Beaumarchais, qui prétendait surtout être *morale*, s'indigne des reproches d'*immoralité* que l'on faisait à ses *Noces de Figaro*. Mais je ne sais si là-dessus lui-même était de bonne foi : je ne crois pas qu'il se fît encore cette illusion. Il avait vu avec perspicacité ce que le gouvernement et l'esprit public l'encourageaient à hasarder ; que l'un, pour se donner un air de *philosophie*, puisque enfin c'était la mode, ne trouverait pas trop mauvais qu'on le gourmandât, et en savait assez peu pour croire s'honorer en se laissant insulter ; que l'autre, soulevé contre la vanité des grands, désirait qu'on les humiliât d'autant plus, qu'ils avaient eux-mêmes très-imprudemment renoncé à leur véritable dignité pour se mettre au rang des *philosophes*, qui se moquaient d'eux : de là ces sarcasmes contre l'ignorance des magistrats et des hommes en place, contre l'ineptie des ministres, *donnant à un danseur l'emploi qui demandait un calculateur*; de là ce tableau burlesque de la science diplomatique, tracé par Figaro devant son maître Almaviva nommé ambassadeur, qui se contente de lui répondre *qu'il n'a défini que l'intrigue, et non pas la politique*, quoiqu'en effet il n'ait rien *défini*, et qu'il n'ait fait qu'une caricature aussi insensée qu'indécente. Ce ton de détraction universelle sur ce qui n'est point fait pour être livré à la risée publique, et ne l'avait jamais été

depuis Aristophane, devait plaire à l'esprit français d'alors ; et quoique tout cela fût d'ailleurs un placage étranger au dialogue, et contraire aux principes de l'art, Beaumarchais avait fort bien jugé que le public était mûr pour ce genre de satire, au point de ne pas même exiger l'à-propos, le bon sens ni le goût ; il n'avait pas calculé moins juste sur la dépravation des mœurs; il voyait que depuis long-temps les femmes ne se piquaient plus guère que d'être *désirables* et de se faire *désirer*; qu'il ne s'agissait plus pour elles d'être *honnêtes*, mais *sensibles* ; et afin qu'on ne se méprît pas à ce genre de *sensibilité*, *le plaisir et les jouissances* faisaient le fond des conversations, avec des détails si savans, qu'il semblait que la société ne voulût rien laisser au tête-à-tête; comme aujourd'hui, par un progrès ultérieur et révolutionnaire, les femmes, qui ont appris de la *philosophie* que *la pudeur n'était point un sentiment naturel*, en sont venues à s'habiller sans se vêtir, grâces aux tissus légers qui, en dessinant les formes de leur sexe, ne refusent aux yeux que la nudité absolue, et, comme au climat de l'équateur et des tropiques, la promettent en un clin d'œil. Nous étions pourtant éloignés encore de ce dernier terme quand Beaumarchais imagina son joli rôle de Chérubin, très-joli assurément, et d'autant plus qu'il ne peut être joué que par une jolie fille en trousse de page;

rôle très-neuf, qui montra pour la première fois sur le théâtre le premier instinct de la puberté dans un adolescent de treize à quatorze ans, *jeune adepte de la nature, qui en est aux premiers battemens du cœur, vif, espiègle et brûlant;* c'est ainsi qu'on nous le représente dans la préface, et c'est aussi ce qu'il est dans la pièce. L'auteur *a choisi ce moment*, dit-il, *pour que son page obtînt de l'intérêt sans forcer personne à rougir; ce qu'il éprouve innocemment, il l'inspire de même.* J'avoue que ce *moment* est d'un intérêt très-chatouilleux; *innocent*, c'est autre chose. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on n'avait pas cru permis jusque-là d'essayer sur la scène cet *intérêt*, qui, à cet âge, n'est proprement dans notre sexe que le premier attrait vers l'autre. On avait senti que, dans cet attrait purement physique, il ne pouvait encore entrer rien de *moral*, ni par conséquent rien de *décent*. Au contraire, on avait cru pouvoir montrer sans indécence de très-jeunes filles avec leurs jeunes penchans, par cette raison très-bien entendue, que, si le premier besoin du très-jeune homme est de jouir, le premier de la jeune fille est de plaire et d'aimer. S'il y a quelque chose de pur dans l'amour, c'est sans contredit le premier sentiment d'une vierge de treize à quatorze ans. Beaumarchais, qui connaissait de reste cette différence, a feint de l'oublier dans sa préface, mais s'en est parfaitement

souvenu dans sa pièce. Le page *innocent* sait très-bien *s'enfermer avec Fanchette*, se trouver seul avec Suzanne pour l'*embrasser*; et s'il ne fait que des romances pour la comtesse, c'est qu'elle est si *imposante!*...... Il a un tel besoin d'amour, qu'il *en parle* même à la duègne Marceline : *N'est-ce pas une femme, une fille?* Ce sont ses paroles; elles sont claires. Il est clair qu'il n'y a qu'*une femme*, *une fille*, qui puisse lui apprendre ce qu'il brûle de savoir; mais il n'en sait pas mal déjà, puisqu'il fait beaucoup valoir sa *discrétion* sur tout ce qu'il voit et entend autour de lui. Si la comtesse elle-même le regardait comme *un enfant*, elle ne serait pas si *altérée*, *si émue* avec lui, et même loin de lui. Si le comte le regardait comme un *enfant*, il n'en serait pas *jaloux* au point de remarquer cette *altération*, cette *émotion*, au point de vouloir *tuer cet enfant*, parce qu'il est enfermé avec la comtesse. Qu'aurait-il dit s'il eût vu la scène de la toilette, le page aux pieds de sa marraine, qui *lui essuie les yeux avec son mouchoir*; la caméristo qui fait remarquer à sa maîtresse *comme il est joli, comme il a le bras blanc, plus blanc que le sien en vérité*; toutes les agaceries de Suzanne, toutes les douceurs de la comtesse? Ce charmant page entre ces deux charmantes femmes occupées à le déshabiller et à le rhabiller est un tableau de l'Albane, et rien n'a autant contribué

à faire courir aux représentations de *Figaro*. Quant à la *décence*, si l'on veut s'assurer de ce qu'en pensait l'auteur lui-même, malgré tous les cris qu'il affecte de faire entendre à ce sujet, on en péut juger par le persiflage qu'il mêle à ses déclamations. Il trace ironiquement le portrait d'un siècle corrompu, auquel il ne se flatterait pas de persuader *l'innocence de ses impressions*; et ce siècle est bien le nôtre, comme il veut qu'on le croie. Il ajoute sur le même ton : *N'ai-je pas vu nos dames dans les loges aimer mon page à la folie? Que lui voulaient-elles? Hélas! rien.* Cette apologie dérisoire n'est pas mauvaise en un sens ; elle signifie ce que l'auteur n'a pas osé dire crûment. « De quoi vous plaignez-vous? Il vous » sied bien d'être si sévères dans vos censures, » quand *vous êtes si sensibles dans les loges!* » Ne condamnez pas l'auteur qui vous a servies » à votre goût. Tout consiste aujourd'hui à porter » l'*indécence* aussi loin qu'il est possible, pourvu » qu'elle ne soit pas *de mauvais ton*. L'on ne » demande plus au vice que du charme et de » l'esprit; et qu'ai-je pu faire de mieux, que de » le montrer dans toute sa séduction, naissant » dans cette ignorance curieuse du premier âge, » que nous sommes convenus de prendre pour » de l'*innocence*? »

Quelle *innocence!* L'auteur était dans le secret, puisque, dans la troisième partie de son

*Figaro*, le premier fruit de cette *innocence* est de donner au comte Almaviva un fils de son page Chérubin. On aurait pu dire à Beaumarchais : « Vous êtes en droit de vous moquer ici du pu- » blic et des magistrats, lorsque, en ne cessant » de courir à votre pièce, on ne cesse de crier » qu'elle est *indécente et immorale*. Mais vous » n'avez rien à répliquer à la raison et à l'hon- » nêteté, qui vous diront qu'ils ont tort et vous » aussi; que si l'*indécence* est dans les mœurs pu- » bliques, ce n'est pas un titre pour la mettre sur » le théâtre, parce qu'en morale on ne justifie » pas un tort par un autre, ni le mal par le mal. » Cessez donc de nous vanter la *morale* de vos » pièces. On en peut tirer du vice et même du » crime : qui en doute? Et pourtant il est con- » traire aux principes de l'art, qui sont ceux du » bon sens, de présenter le crime sur la scène » pour le couronner, et le vice pour le faire aimer. » Vous êtes logicien dans vos mémoires, mais » vous n'êtes que sophiste dans vos préfaces : d'où » je conclus seulement que vos procès valaient » mieux que vos pièces. »

Je ne m'arrête pas à une autre espèce d'*indécence* : une Marceline qui, d'un côté, reproche à Bartholo, son ancien maître, de ne pas vouloir l'épouser après lui avoir fait un enfant, et qui, d'un autre côté, réclame une promesse de mariage achetée de Figaro pour deux mille piastres; ce

Bartholo, qui, lorsque Marceline reconnaît son fils dans Figaro, *ne veut pas être le père d'un pareil garnement*, etc. Ce sont là, à dire vrai, des scènes de corps-de-garde; et Basile, l'honnête entremetteur du comte auprès de Suzanne, et qu'elle-même appelle *agent de corruption*, fait très-ouvertement un métier que je ne me rappelle pas avoir vu sur la scène française. Mais cette sorte d'*indécence* n'est pas dangereuse, et, quoique grossière, la *grosse gaieté* de l'auteur (car elle l'est aussi quelquefois) fait passer le tout ensemble.

Cette gaieté de style et de dialogue est comme celle des préfaces : il y a autant de mauvais goût que d'esprit, c'est-à-dire, beaucoup de l'un et de l'autre. Dès la première scène, ce sont de vieilles plaisanteries *sur le front* des maris, auxquelles l'auteur mêle un peu de jargon pour les déguiser : « Ma tête *se ramollit de surprise*, et mon front » *fertilisé*..... — Ne le frotte donc pas. — Quel » danger? — *S'il y venait un petit bouton, des* » *gens superstitieux*..... » Figaro et sa Suzanne devraient être au-dessus de pareilles niaiseries. Et cette Suzanne, qui doit être à Londres l'*ambassadrice de poche* pendant que son mari sera *casse-cou politique!* J'entends bien le second; mais pour le premier, l'auteur n'a sûrement pas dit ce qu'il voulait dire; le mot lui a manqué. « Y a-t-il » long-temps que monsieur n'a vu la figure d'un

» fou ? — Monsieur, en ce moment même. —
» Puisque mes yeux vous servent si bien de mi-
» roir, étudiez-y l'effet de ma prédiction : si vous
» faites mine *d'approximer* Madame..... — Un
» musicien de guinguette. — Un postillon de ga-
» zette. — Cuistre d'oratorio. — Jockei diploma-
» tique. — Disant partout que je ne suis qu'un
» sot. — Vous me prenez donc pour un écho, etc. »
Était-ce la peine de contourner avec tant d'efforts ces injures en épigrammes, pour que Basile et Figaro eussent l'air de faire de l'esprit en se querellant ? Ce cliquetis de quolibets ne vaut sûrement pas ce qu'il a coûté. Mais en revanche, Beaumarchais a beaucoup de mots, beaucoup de sentences qui ne lui coûtent rien ; car il les prend partout, et apparemment il en tenait registre quand il lisait. « Un grand seigneur nous fait
» toujours assez de bien quand il ne nous fait pas
» de mal. » Mot à mot dans *l'Art de desopiler la rate*, recueil où se pourvoient volontiers les gens à bons mots. « Mettez-vous à ma place. —
» Je dirais de belles sottises. — Vous n'avez pas
» mal commencé. » — Rien n'est plus connu que ce dialogue ; il est du siècle passé, et recueilli partout. Quelque chose de plus connu encore, ce sont ces vers de l'*Amphitryon* :

La faiblesse humaine est d'avoir
Des curiosités d'apprendre
Ce qu'on ne voudrait pas savoir.

Pourquoi nous dire en prose? «Quelle rage a-t-on » d'apprendre ce qu'on craint toujours de savoir? » —Le vent qui éteint une lumière allume un » brasier.» Vieux proverbe mis en vers il y a long-temps, et Figaro devrait les laisser à Basile, qui du moins y met des *variations*. — «Un art dont » le soleil s'honore d'éclairer les succès.—Et dont » la terre s'empresse de couvrir les bévues.» Cette plaisanterie, tout aussi usée, ne valait pas qu'on l'amenât ainsi par une platitude emphatique qu'on fait dire à Bartholo, qui n'est pas un sot, et qui surtout ne songe pas à faire des phrases avec un soldat pris de vin : c'est entasser les disconvenances, et pourtant cette faute est dans *le Barbier*, où l'auteur a été beaucoup plus sobre qu'ailleurs de ces sortes d'écarts. Mais en général il avait, comme *philosophe*, la manie des phrases et des maximes, et celle des quolibets et des rébus, comme plaisant et facétieux. Cette double affectation rend son dialogue beaucoup plus vicieux que son style ne l'est par les incorrections de langage. Trop souvent on voit Beaumarchais arriver de loin pour se mettre à la place du personnage, et placer, n'importe comment, sa phrase ou son mot : en voici un exemple sur vingt autres tout aussi marqués. Figaro fait des sermens de fidélité à sa Suzanne; elle l'interrompt. «Oh! tu » exagérer : dis ta bonne vérité. — Ma vérité » plus vraie! — Fi donc, vilain! en a-t-on plu-

» sieurs ? » On ne voit pas trop à quoi revient cette réprimande de Suzanne, ni pourquoi elle se rend si difficile sur cette *vérité la plus vraie*, expression qui est bien de Figaro amoureux. Mais la réponse de celui-ci fait voir tout de suite pourquoi Suzanne lui fait cette mauvaise chicane. « Oh » que oui ! Depuis qu'on a remarqué qu'avec le » temps vieilles folies deviennent sagesse, et qu'an- » ciens petits mensonges assez mal plantés ont » produit de grosses, grosses vérités, on en a de » mille espèces : et celles qu'on sait sans oser les » divulguer, car toute vérité n'est pas bonne à » dire; et celles qu'on vante sans y ajouter foi, » car toute vérité n'est pas bonne à croire; et les » sermens passionnés, les menaces des mères, les » protestations des buveurs, les promesses des gens » en place, le dernier mot de nos marchands, cela » ne finit pas. Il n'y a que mon amour pour Su- » zon, etc. » *L'amour* revient d'un peu loin : Figaro, ou plutôt Beaumarchais, a fait du chemin pour le retrouver. Je ne dis rien de l'espèce de *philosophie* enveloppée dans ce bavardage sur les *anciens petits mensonges* et les *grosses*, *grosses vérités*. Il n'y a pas plus de bon sens que de bon goût dans tout ce fatras, et la fin est encore une de ces vieilleries qu'on a retournées de cent façons. Mais à quel point tout cela est hors de place ! Il n'y a, comme je l'ai dit, qu'un personnage de convention, tel que ce Figaro, qui puisse allier

tant de disparates. Il vient de babiller en *philosophe*, mais il est poëte aussi, et c'est comme poëte qu'il dit à Suzanne : « Permets donc que, » prenant l'emploi de la Folie, je sois le bon » chien qui mène cet aimable aveugle qu'on nomme » Amour *à ta jolie mignonne de porte.* » C'est comme diseur d'apophthegmes et de bons mots qu'il dit : « Quand on cède à la peur du mal, on » ressent déjà le mal de la peur... La difficulté de » réussir ne fait qu'ajouter à la nécessité d'entre- » prendre... », et tous les adages de cette espèce. Passons-les donc à Figaro, bavard comme un barbier bel-esprit; mais je ne passe pas à Figaro-Beaumarchais de répandre la même bigarrure sur tous les personnages. Que l'amoureux Chérubin fasse une romance à l'espagnole, fort bien; mais quand il folâtre avec Suzanne, qu'il lui prend des rubans et des baisers, et tourne avec elle autour d'un fauteuil, ce n'est pas le moment de faire de la poésie et de la phrase, comme celles-ci : « *Et » tandis que le souvenir de ta belle maîtresse » attristera tous mes momens, le tien y versera » le seul rayon de joie qui puisse amuser mon » cœur.* » Que Figaro se pique d'être grammairien, quoique son langage soit souvent baroque, et qu'en se servant des termes didactiques il les estropie parfois, je le lui pardonne. Mais je ne pardonne pas à Bartholo, tout docteur qu'il est, de raffiner sur la grammaire, quand il est enragé

contre le barbier, qu'il reconnaît pour un agent du comte, *métier qui lui fera une jolie réputation*, ajoute-t-il. « Je la soutiendrai, *monsieur* », répond le fier barbier. Sur quoi le docteur lui réplique avec une finesse dont il paraît se savoir tant de gré, qu'elle lui fait oublier toute sa colère : *Dites que vous la supporterez*. Voilà un synonyme bien placé! Il vaudrait mieux donner, comme on dit, *un soufflet à Despautère*, que d'en donner un pareil à la nature. Enfin, il n'y a pas jusqu'à l'ivrogne Antonio qui ne débite des sentences, même quand il est pris de vin. « Tu » boiras donc toujours? — Boire sans soif et *faire* » *l'amour en tout temps*, il n'y a que ça qui nous » distingue des autres bêtes. » *Des autres bêtes* est très-plaisant, et si Antonio s'arrêtait *à boire sans soif*, cela serait fort bon; mais *faire l'amour en tout temps*, ce rapprochement très-*philosophique* est un peu fort pour *Antonio*. La charmante Suzanne, dont le rôle est un des plus naturels de la pièce, n'échappe pas non plus tout-à-fait au goût de la phrase. C'est elle qui dit à sa maîtresse : « Le jour du départ sera *la veille des* » *larmes*. » Il m'est impossible de mettre cette sombre métaphore sur le joli minois de la camériste. Encore si elle disait *la veille du plaisir*, son imagination pourrait aller jusque-là; mais *la veille des larmes !* ce n'est pas elle qui peut figurer ainsi son langage. Que dire encore d'Almaviva,

qui débite tout seul cette sentence en métaphore? « Dans le vaste champ de l'intrigue, il faut tout » cultiver, jusqu'à la vanité d'un sot. » Excellent pour Beaumarchais, qui parlait d'après l'expérience; mais Almaviva, qui est *dans le vaste champ de l'intrigue* pour empêcher le mariage d'un concierge avec une femme de chambre, ce qu'il peut empêcher d'un seul mot!

Si j'ai un peu détaillé ce genre de fautes, c'est d'abord parce qu'elles sont plus contagieuses dans un style séduisant, plein de vivacité, plein de feu, tel que celui de Beaumarchais; et puis, quel moyen d'être indulgent pour un écrivain qui se vante le plus de ce qu'il est le moins? Il est si éloigné de se reconnaître dans ses personnages, qu'il jure par *le dieu du naturel*, que, *si par malheur il avait un style, il s'efforcerait de l'oublier quand il fait une comédie; il évoque ses personnages; il écrit sous leur dictée rapide*, etc. Point du tout, M. de Beaumarchais : les invocations et les évocations n'y font rien, et n'en imposent qu'aux sots. Vous n'avez pas la bouffissure monotone de Diderot votre *maître*, mais vous avez dans vos préfaces un peu de son charlatanisme; et, quoique aussi gai qu'il est triste, aussi léger qu'il est lourd, vous ne laissez pas de céder comme lui à la tentation de figurer en personne là où il n'y a point de place pour vous. Cette disconvenance, très-blâmable partout, est inexcusable au théâtre.

Je voudrais qu'il y eût au spectacle quelques hommes de sens distribués en différens endroits de la salle, et autorisés à crier *l'auteur*, chaque fois qu'il s'aviserait de parler au lieu de l'acteur. Il se pourrait que de cette façon l'auteur fût appelé encore plus souvent qu'il ne l'est aujourd'hui, et ce n'est pas peu dire; mais ce serait du moins avec plus de profit et pour son instruction.

Faut-il parler de *Tarare?* Comme opéra, ce n'est pas trop la peine. C'est, je crois, le seul ouvrage sans esprit qui soit sorti de la plume de Beaumarchais. Législateur dans sa préface, comme de coutume, il donne son *Tarare* comme l'essai d'un nouveau système de mélodrame, qui doit perfectionner la musique théâtrale, et bannir l'ennui de l'opéra. Toutes ses promesses étaient magnifiques, et le nom de *Tarare*, si connu par le conte d'Hamilton, promettait du singulier, et excitait une curiosité et une attente que la pièce ne soutint pas. La fable, tirée d'un conte oriental, et bonne tout au plus pour *les Mille et une Nuits*, n'est qu'extravagante sur la scène, et la versification est l'amalgame le plus hétéroclite de la platitude et du phébus. Ce n'est pas ce qu'il y a de nouveau dans cet ouvrage, et le mélange du noble et du bouffon ne l'était pas plus, puisqu'il régnait à l'Opéra, jusqu'à ce que les chefs-d'œuvre de Quinault l'eussent épuré. Mais ce qui est neuf, sans contredit, c'est *la grande idée philosophique*

*qui couronne l'ouvrage* (à ce que dit la préface), *et qui même l'a fait naître*; c'est l'inexplicable prologue où elle est exécutée. *Tarare* est de 1787, deux ans avant la révolution; il y est fort question de *la touchante égalité*, de *l'accord politique entre les brames et les soudans*, etc. Sans la date il y aurait belle matière à rire, surtout du prologue, qui est vraiment une œuvre de démence. Mais, sous ce rapport, *la philosophie du dix-huitième siècle* le réclame à juste titre, et c'est là que nous verrons comment elle est parvenue à faire éclore du cerveau d'un homme de beaucoup d'esprit ce qu'on croirait n'avoir jamais pu sortir que de la tête d'un fou. Cet opéra ne tarda pas à être oublié; mais on se souviendra long-temps du prologue, comme on se souvient du *Voyage dans la lune*, de Cyrano.

*P. S.* Il faut encore, pour compléter cet article de la comédie, dire un mot de deux auteurs morts dans ces dernières années, de Bièvre et Rochon. Je ne sais si une pièce du premier, *le Séducteur*, a été reprise; mais je sais qu'elle eut du succès à Paris dans sa nouveauté, quoiqu'elle n'en eût point obtenu à la cour, et je crois que c'est la cour qui avait raison. La versification mérite de l'estime à quelques égards, le drame n'en mérite aucune : il est mal conçu et mal composé; ce n'est autre chose qu'une mauvaise copie du *Lovelace* de Richardson, et du *Cléon* de Gres-

set. C'est d'après ce dernier que le marquis (le séducteur) rompt le mariage du jeune d'Armance avec Rosalie; mais ce qui est fort bien arrangé dans *le Méchant*, ce qui même, comme on l'a vu, en est la partie vraiment comique, est ici dans l'avant-scène, et les effets que l'auteur a voulu en tirer sont invraisemblables. Un père de famille ne reçoit pas si facilement dans sa maison un jeune homme qui a recherché sa fille, et qui, *au moment de signer*, a disparu sans énoncer aucun motif, aucun prétexte d'une conduite si injurieuse et si malhonnête. On ne le reçoit point *avec un air froid*; on ne l'admet qu'introduit par le repentir; et ici l'on n'est sûr de celui de d'Armance qu'au cinquième acte; jusque-là il est toujours l'ami du marquis, dont les mauvais conseils lui ont fait commettre une faute qu'on ne se pardonne point quand l'amour nous la reproche. C'est d'après la fuite de Clarisse, dans Richardson, que le séducteur concerte avec Zéronès, son agent, la scène où il veut engager Rosalie à s'évader de la maison paternelle, et vient presque à bout de l'y déterminer. Mais tous les ressorts de Lovelace, en cette occasion, sont justes et bien préparés; tous ceux du marquis sont frêles et faux. Clarisse a pour Lovelace un goût de préférence, et une aversion décidée pour l'homme qu'on veut lui faire épouser de force. Sa démarche, surtout dans les circonstances du moment, telles que Lovelace a

su les ménager, n'a rien que de très-concevable. Il n'en est pas de même de Rosalie, elle n'aime ni n'estime le marquis; elle aime d'Armance. La menace du couvent ne peut lui inspirer l'effroi que Solmes inspire à Clarisse; elle-même, quelques heures auparavant, projetait de s'y retirer; et d'ailleurs son père Orgon n'en a parlé que dans un moment d'humeur, et n'est rien moins qu'un Harlove. Ce n'est point là une situation où l'on puisse convenablement proposer une évasion nocturne à une jeune personne bien née, sur qui l'on n'a obtenu encore aucune espèce d'ascendant (il s'en faut de tout), et à qui l'on parle pour la première fois. La lettre supposée de la mère du marquis n'est pas une meilleure invention, et n'excuse point Rosalie, qui n'a pas d'autre motif pour venir de nuit au bout du jardin attendre la voiture promise. On va chercher un asile chez la mère de l'amant que l'on veut épouser, soit; et encore faut-il pour cela qu'il n'y ait pas d'autre parti à prendre; mais on ne prend point ce parti-là sans avoir d'amour. L'auteur veut nous faire croire que Rosalie a *perdu la tête;* mais on ne la perd pas pour si peu de chose, à moins que d'être un peu imbécile, et Rosalie ne le paraît pas dans la scène avec le marquis, quoiqu'elle y paraisse faible et crédule sur ce qui intéresse son amour pour d'Armance et son amitié pour Orphise. Toute cette machine d'emprunt ne vaut

rien, absolument rien; et c'est pourtant la pièce entière, au moins dans les deux derniers actes; car dans les trois premiers il n'y a pas d'apparence d'action, ce qui est encore un défaut très-grave. Nulle marche, nulle progression, nulle préparation pendant ces trois actes; tout est sacrifié aux développemens du rôle principal, le séducteur; et les ressemblances et les réminiscences du *Méchant* ne sont pas favorables à ce rôle, auprès des amateurs qui ont de la mémoire et de l'oreille. Tous les autres personnages, hors celui d'Orphise, qui du moins est raisonnable, semblent avoir été réduits à la nullité, ou même à l'ineptie pour relever le séducteur : une Mélise qui, au premier mot, se croit aimée d'un homme tel que le marquis, quoiqu'elle ne soit pas donnée pour une folle, et qu'elle soit sur le point d'épouser un honnête homme qu'elle aime : ce Damis, cet honnête homme, qui vient trouver le marquis pour se battre avec lui, et qui se trouve tout à coup subjugué par le plus frivole persiflage, dont on ne peut être dupe sans être un sot. Orgon l'est du moins, lui, dans toute la force du terme, il s'est mis en tête d'être *philosophe*, pour n'être plus *occupé que de lui seul*, et il a pour maître de *philosophie*, cet ancien valet du marquis, ce Zéronès, que son maître a introduit dans la société à titre de *philosophe*, autre imitation du *Charondas* de la pièce de M. Palissot, et qui est loin de va-

loir l'original ; ce qui prouve que la distance est encore assez grande entre le médiocre et le mauvais. Il n'y a de remarquable dans ce rôle de Zéronès, que l'intention de l'auteur, qui avait le courage, alors assez rare, d'attaquer nos *philosophes*. Il avait même assez bien aperçu leur principal caractère, l'orgueil de l'immoralité, étayé de l'orgueil des mots :

Il sait, grâce à mes soins, que celui qui reçoit
Accorde au bienfaiteur *bien plus qu'il ne lui doit*..
. . . Que j'acquiers des droits *sur sa personne*,
*En daignant accepter* les secours qu'il me donne.

*Sur sa personne* est pour la rime. Mais d'ailleurs on voit que Zéronès, en s'exprimant ainsi sur les bienfaits et la reconnaissance, est assez avancé en *philosophie* : ce n'est qu'un valet ; mais les maîtres n'avaient pas mieux dit, et il répète fort bien sa leçon.

A ses yeux la patrie est un point dans l'espace,

dit son admirateur Orgon, et Zéronès répond : *Tout au plus*. Certes, cela est fier et grand en *philosophie*. Orgon, qui ne trouve pas Zéronès bien fort sur l'histoire et l'astronomie, lui dit : *Que connaissez-vous donc ? Le grand tout*, répond Zéronès. C'est bien là le mot de l'école ; et le marquis, tout en se moquant de lui, ne laisse

pas de parler le même langage pour éblouir le bon homme Orgon :

Ce n'est pas un mortel...
C'est un esprit céleste, un être *aérien*.
Du monde, avec un trait, il nous peint la structure :
Un seul de ses regards embrasse la nature.

N'est-ce pas dans ce style que les *philosophes* parlent des *philosophes* ? Il n'y a que le mot *aérien* qui est déplacé : celui-là est pour les illuminés. Mais on peut passer à l'auteur de n'en avoir pas su jusque-là. Ce qui n'est pas excusable dans un poëte comique, c'est d'avoir confondu l'avilissement avec le ridicule, d'avoir ignoré qu'il y a un degré d'abjection contraire aux bienséances théâtrales, et c'est celui de son Zéronès. Vadius et Trissotin se disent les grosses injures du pédantisme, qui ne touchent pas à l'honneur; mais Zéronès est traité par le marquis, en présence d'Orgon, comme ne peut jamais l'être aucun homme reçu dans la société. Cette scène, la plus mauvaise de la pièce, et l'une des plus mauvaises possibles, réunit tous les défauts. Elle n'a d'autre but que de persuader Orgon que le marquis et Zéronès ne sont pas d'accord : je veux bien qu'ils feignent une querelle, moyen souvent employé, mais plausible; ce qui ne l'est pas, c'est le grossier excès de cette feinte, excès qui suffirait pour en détruire l'effet. Le marquis a besoin que son Zéronès conserve quelque considération dans cette

maison, et il va contre son but en l'avilissant devant Orgon, au point que celui-ci, à moins d'être stupide, doit voir qu'il n'y a qu'un valet déguisé, et même un valet de la dernière classe, que l'on puisse bafouer ainsi sans qu'il ait l'air de le sentir. Orgon, au contraire, se récrie d'admiration sur cette réciprocité d'injures, qui devrait lui ouvrir les yeux : c'est entasser l'absurde sur l'absurde, et il n'en faudrait pas davantage pour en conclure que l'auteur n'avait aucune connaissance de l'art de la comédie. La pièce entière en est la preuve: tout est d'emprunt et tout est gâté ; mais surtout le principal caractère, quoique fait aux dépens de tous les autres, est un contre-sens continuel. L'auteur a confondu un séducteur avec un homme à bonnes fortunes : cela est très-différent, et même incompatible dans une même action, dans un même sujet. Les conquêtes de l'homme à bonnes fortunes sont des femmes que l'on n'a pas besoin de séduire, et pour qui c'est un titre suffisant d'aimer leur sexe, et de passer pour en être aimé. Si un homme de cette espèce affichait un attachement, il perdrait sa réputation et ses avantages, et, comme a fort bien dit Collé, le chansonnier de ce monde-là :

Un homme aimable, un homme à femmes,
S'il veut être l'homme du jour,
S'il veut avoir toutes ces dames,
Ne doit jamais avoir d'amour.

Un séducteur est tout autre chose : c'est à un seul objet qu'il en veut, soit par intérêt, soit par vanité; et pour subjuguer ou l'innocence d'une fille, ou l'honnêteté d'une femme, il faut qu'il joue un rôle, celui d'homme passionné; il faut qu'il cesse un moment d'être libertin pour devenir hypocrite. Il ne peut vaincre qu'en persuadant qu'il aime; ce qui est la première de toutes les séductions, et même la seule auprès du sexe, quand il ne cède encore qu'à son cœur, et n'est pas abandonné au vice. Cette vérité d'expérience n'a jamais échappé aux romanciers : voyez Lovelace, dans le roman très-moral de *Clarisse*; Valmont, dans *les Liaisons dangereuses*, qui n'en sont qu'une très-scandaleuse copie. Ces deux monstres se font long-temps le pénible effort de contrefaire la vertu, pour la tromper et la corrompre. C'est donc une inconséquence impardonnable de nous montrer un séducteur qui s'amuse à une double intrigue de galanterie dans une maison dont il veut épouser la fille, et au moment même où il projette d'enlever cette fille, en feignant une passion assez forte pour égarer son innocente jeunesse. Cette faute est capitale; et si vous y joignez tant d'autres invraisemblances et disconvenances, vous en croirez aisément ceux qui, dans la nouveauté, ont vu la pièce ne devoir son succès qu'à cette espèce d'intérêt toujours si facile à répandre sur la situation d'une jeune personne abusée. Cet

intérêt s'augmentait encore de celui que le public aimait à marquer à une jolie actrice[1] de vingt ans, qu'il regretta peu d'années après, et dont la voix et la figure, également douces, devenaient touchantes dans la douleur et les larmes. Cette impression, qui fut celle des deux derniers actes, soutint la pièce malgré tant de défauts; et l'auteur, dont on aimait le caractère facile et sociable, sans envier ses calembours, fut démesurément exalté par les journalistes, dont le suffrage, comme on sait, s'adresse d'ordinaire beaucoup plus à la personne qu'à l'ouvrage. On alla jusqu'à en comparer le style à celui du *Méchant*: il n'y a qu'à rire de ces rapprochemens, qui seraient une véritable injure au génie, si l'ignorance et la légèreté qui les rendent si communs pouvaient être autre chose que le ridicule d'un jour, remplacé par celui du lendemain, qui ne dure pas davantage. Les connaisseurs savent qu'un bon couplet du *Méchant* vaut cent fois mieux que cent pièces telles que *le Séducteur*. La versification en général n'est ni dure ni incorrecte; elle a quelquefois une sorte d'élégance, mais elle n'est nullement exempte de fautes et de fautes graves, et son élégance travaillée est bien loin de cette aisance heureuse qui fait que le vers comique ne coûte rien à retenir, parce qu'il semble n'avoir rien

[1] Mademoiselle Olivier.

coûté à faire. Les meilleurs vers de la pièce, les seuls qu'on ait retenus comme ayant quelque chose de ce caractère, se réduisent à ceux-ci :

Ce matin, agité d'une amoureuse flamme,
Seul, cherchant un objet pour *épancher* mon âme,
J'écrivais : tour à tour Lise, Éliante, Églé,
Célimène, s'offraient à mon esprit troublé.
Je ferme ce billet rempli de ma tendresse,
Et le nom de Lucinde est tombé sur l'adresse.

L'idée de ces vers est vraiment de la comédie, et le dernier est heureux; mais *épancher* est faux, précisément parce qu'il exprime un sentiment vrai, qui n'est nullement celui du personnage : *pour occuper mon âme* eût été bien plus juste; et les quatre premiers vers pouvaient, sans beaucoup de peine, être un peu mieux tournés. La scène la mieux écrite est celle du cinquième acte, entre d'Armance et Rosalie : elle est plus du drame que de la comédie, et par conséquent plus aisée pour un auteur dont la diction est plus soignée que facile. Tout ce soin, tout ce travail, beaucoup trop ressentis, n'empêchent pas cependant qu'il n'arrive à l'auteur d'exprimer tout le ontraire de ce qu'il veut dire :

De la séduction quelle est donc la puissance,
Si la crainte *peut seule* éloigner du devoir
Un cœur infortuné réduit au désespoir !

Cela signifie en français qu'*il n'y a que la crainte*

*qui puisse éloigner du devoir*, etc.; il faut être dans le secret de la scène pour deviner que Rosalie veut dire, *s'il suffit de la crainte seule*, *s'il ne faut qu'un moment de trouble et de frayeur pour*, etc. Ce n'est pas là être sûr de l'expression de sa pensée, et dans une occasion où l'on ne peut pas l'être trop. Et combien encore cela même pouvait être mieux dit! Combien ne rencontre-t-on pas dans le style de ce *vague* qui est à côté de l'idée, de cette faiblesse qui est loin du bon? Et ce *vague* me rappelle encore une bien mauvaise expression, *le vague indéfini*; c'est une battologie ridicule. Est-ce qu'il y a un *vague défini*? Comme vers assez bien faits, je citerai de préférence ceux-ci sur le mariage. Ils sont dignes d'un fat, comme principes, mais ils sont, comme vers, d'un homme qui aurait pu apprendre à bien écrire, s'il eût vécu et travaillé :

. . . . . . . . . . . . . . Laisse ce froid lien
Aux êtres malheureux *proscrits* par la nature;
De leur difformité qu'il répare l'injure.
Le matin de la vie appartient aux amours;
Sur le soir, de l'hymen implorons le secours.
Ce dieu consolateur est fait pour la vieillesse;
Il nous *assure* au moins les droits de la jeunesse,
Et la main d'une épouse à son premier printemps
Fait naître encor des fleurs dans l'hiver de nos ans.
Mais prévenir ce terme, et choisir une belle
Pour languir de concert et vieillir avec elle,
C'est s'immoler soi-même, et c'est perdre en un jour
Les secours de l'hymen et les dons de l'amour.

Il y a bien encore quelques fautes. *Proscrits* n'est pas le mot propre; *disgrâciés* était le mot nécessaire : c'est ce qu'il faut sentir en écrivant, et alors tout doit s'arranger pour encadrer le mot. *Nous assure les droits de la jeunesse* est encore moins juste; *nous rend* est ce qu'il fallait dire. Mais en total le morceau est bon, et je ne sais si l'on trouverait trois couplets dont on en pût dire autant. Quelle charmante réponse pouvait faire d'Armance, s'il eût été un véritable amant, et de Bièvre un véritable poëte!

Rochon aussi ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il fût encore bien plus médiocre que de Bièvre, et qu'il soit resté dans la dernière classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence, et qui ne donne point de rang dans l'opinion. Il fit l'acte intitulé *Heureusement* avec deux contes de Marmontel, dont il mit la prose en vers (la prose est loin d'y gagner), et ne sut pas même tirer des deux contes l'intrigue d'un acte. Il fit *Hylas et Sylvie* avec toutes les pastorales connues, et avec un Amour déguisé en nymphe qui apprend à celles de Diane que les hommes ne sont pas des bêtes sauvages. Cette prodigieuse ignorance peut se supposer dans une jeune personne élevée solitairement, comme dans *l'Ile déserte* de Collé, joli acte imité de Métastase (c'est là que Rochon l'a prise); mais il est ri-

dicule d'attribuer cette puérilité à des nymphes, qui sont des divinités du second ordre; et la Fable n'est point complice de cette sottise. Il fit les *Amans généreux* avec un drame de Lessing, très-faible d'intrigue, mais dialogué quelquefois avec un naturel de caractère qui distingue cet écrivain parmi ses compatriotes. Rochon, qui écrit aussi médiocrement en prose qu'en vers, n'a pas même imaginé de nouer un peu plus fortement la pièce allemande, que quelques traits heureux de Lessing soutinrent un moment dans la nouveauté, mais qui est trop vide d'action pour rester en possession de la scène. Il est impossible d'être plus pauvre d'invention que ce Rochon; il n'a su faire qu'une petite pièce à tiroir, *la Manie des Arts*, d'un sujet très-susceptible de fournir une comédie, *le Connaisseur ou le Protecteur*; mais il a du moins mis en action assez plaisamment l'historiette connue d'un placet chanté et dansé: c'est tout ce qu'il y a de comique dans la pièce. La première représentation de son *Jaloux* fut marquée par un incident qui, je crois, est unique dans les annales du théâtre, et qui prouve quel ascendant peut avoir sur le public un acteur justement aimé, et quelles ressources peut trouver un auteur qui ne saurait avoir d'ennemis. Jusqu'au troisième acte la pièce avait été si maltraitée, et l'impatience du public se manifestait si violemment, que l'on était prêt à baisser la toile,

lorsque l'acteur[1] chargé du principal rôle prit le parti de s'adresser au parterre, et sollicita son indulgence avec une espèce de douleur suppliante et de fort bonne grâce, en protestant qu'*on allait faire les derniers efforts pour lui plaire*. Il comptait sans doute sur une scène du quatrième acte, qui prêtait beaucoup aux moyens de son talent, et il ne se trompait pas. Sa prière fut accueillie avec faveur par le gros des spectateurs, et avec de longues acclamations par les amis de l'auteur, toujours en forces ces jours-là. Ils reprirent courage, et couvrirent d'applaudissemens redoublés la scène où la pantomime de l'acteur fut véritablement assez belle pour faire regretter aux bons juges que la pièce ne fût pas meilleure. Ce sujet usé du *Jaloux*, qui a fourni aux grands comiques tant de scènes charmantes, n'offrait pas ici une seule situation nouvelle; car le déguisement d'une femme en homme, qui est le seul ressort de l'intrigue, était tout aussi trivial que le reste, à dater du *Dépit amoureux* de Molière, et de plus, manquait de vraisemblance. Il n'est guère possible qu'une jeune et jolie femme en uniforme de dragon ne soit pas reconnue pour ce qu'elle est, pendant une journée, au milieu d'une société nombreuse, et lorsque ce déguisement même, mis en problème dans cette société,

[1] M. Molé.

# CHAPITRE VI.

## DE L'OPÉRA.

### SECTION PREMIÈRE.

**Danchet. La Motte.**

En résumant ce qui a été dit jusqu'ici de la poésie dramatique dans ce siècle, nous voyons que la tragédie seule peut soutenir la comparaison avec le siècle dernier, grâces à Voltaire surtout, qui a du moins balancé par l'effet théâtral la supériorité que Racine s'est acquise par la perfection des plans et du style; que dans la comédie nous étions restés décidément inférieurs, puisque nos trois meilleures pièces, partagées entre trois différens auteurs, n'atteignaient pas la profondeur et l'originalité des chefs-d'œuvre du seul Molière, et n'égalaient pas même leur nombre, et qu'aucun de ces trois écrivains ne pouvait être généralement comparé, pour la force du génie comique, à l'auteur du *Joueur*, du *Légataire* et des *Ménechmes*. Nous descendons encore davantage dans l'opéra, genre sans contredit moins dif-

ficile, et dans lequel pourtant rien ne s'est approché, même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui l'a créé, et qui seul y a jusqu'ici excellé. Quinault y reste toujours hors de comparaison, comme Molière, comme La Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau, chacun dans le sien. Ce résultat, qu'on ne saurait contester, et que nous trouverons le même dans le plus haut genre d'éloquence parmi nous, celui de la chaire, et dans presque toutes les parties les plus brillantes de la littérature, ne répond pas tout-à-fait aux magnifiques prétentions d'un siècle si prodigieusement vain, mais n'en sera pas moins avoué par l'équitable postérité. Cette disproportion me semble assez bien expliquée par un mot fort remarquable d'un homme qui eut plus d'esprit que de talent dans les productions de sa jeunesse, mais dont la maturité sage et réservée a bien racheté la légèreté de ses premières années, le cardinal de Bernis, qui en 1767 écrivait à Voltaire : *Il est plaisant que l'orgueil s'élève à mesure que le siècle baisse.* La raison peut en effet trouver ce contraste plaisant, mais elle le trouve aussi très-naturel.

Je sais que quelques hommes supérieurs ont pu, d'un autre côté, nous offrir une compensation, en appliquant le talent d'écrire, et dans un degré nouveau, aux sciences naturelles et spéculatives. C'est ce qui a classé dans un rang éminent

Fontenelle, Buffon, surtout Montesquieu, qui, par sa force de pensée et d'expression, s'est mis à part dans son siècle, comme Tacite dans le sien. On doit sans doute y joindre J.-J. Rousseau, mais en séparant du déclamateur et du sophiste le moraliste éloquent et l'homme sensible; quand nous en serons là, je ferai valoir, autant qu'il convient, ces titres particuliers de notre âge. On a pu voir, dans l'examen du théâtre de Voltaire, combien je me suis attaché à en relever le mérite, et que j'étais aussi incapable de méconnaître ce que notre poésie lui doit, que je le serai ailleurs de dissimuler rien du mal qu'il a fait aux mœurs et à la religion. Plus je me crois obligé d'avouer ce qui nous accuse, moins je me crois permis de rien ôter à ce qui peut nous honorer.

Mais il n'en demeure pas moins vrai que, dans les arts d'imitation, qui en ce moment nous occupent encore, ce siècle a plus cherché à être novateur qu'il n'a réussi à servir de modèle, sans doute parce que l'un était plus aisé que l'autre. Cependant, quoiqu'il y eût dans cette ambition plus d'inquiétude que de moyens, elle n'a pas laissé de découvrir quelquefois des ressources secondaires, qui déguisaient plus qu'elles ne rachetaient l'infériorité réelle par l'avantage de la nouveauté. C'est ainsi que nous avons vu La Chaussée substituer avec assez d'art et de bonheur le drame mixte à la haute comédie. Nous verrons de même,

au théâtre de l'Opéra, La Motte, trop faible contre Quinault dans la tragédie lyrique, être plus heureux dans la pastorale, que le succès d'*Issé* mit en vogue, et dans ces actes détachés qu'on nomme à l'Opéra *fragmens*, qui ont été si long-temps à la mode. C'est dans ce même genre que Roy fit ses *Élémens*, qui, après avoir brillé sur la scène, ont conservé des droits à l'estime. *Jephté*, *Dardanus*, *Sémélé*, *Castor*, *Callirhoé*, et quelques autres pièces, ont obtenu dans le grand opéra un rang distingué qu'elles soutiennent plus ou moins à l'examen. Mais avant d'en venir là, il faut voir d'un coup d'œil général ce que devint ce spectacle après Quinault.

Campistron, Duché, Fontenelle, Danchet et La Motte se disputèrent les honneurs de ce théâtre : le premier n'y a gardé aucun titre, et c'est assez de dire que ses opéras sont encore bien au-dessous de ses tragédies. L'*Iphigénie en Tauride* de Duché n'est pas sans mérite; elle a été reprise de nos jours avec succès, et Guymond de La Touche en a emprunté deux de ses plus belles scènes. Mais l'amour de Thoas pour Électre, et celui d'Électre pour Pylade, altèrent et affadissent tout le reste de l'ouvrage, dont ces deux scènes sont les seules qui soient dans le sujet. *Thétis et Pélée* de Fontenelle n'a pas survécu à son auteur, et l'*Hésione* de Danchet vaut beaucoup mieux que tous les opéras de ces trois écrivains. On

sait que ce genre de drame est très-dépendant des différentes révolutions de la musique : Quinault seul (et cela suffirait pour son éloge) a séparé sa gloire de celle de son musicien, au point de gagner dans la postérité autant que Lully a perdu. Il s'en faut de tout que l'auteur d'*Hésione* lui soit comparable; et, n'étant pas lu comme Quinault, il est peut-être moins connu par le meilleur de ses ouvrages que par le couplet si plaisamment pittoresque dont l'affubla le satirique Rousseau. Je ne serais pas même surpris (tant la malignité trouve les hommes crédules!) que bien des gens crussent tout de bon que Danchet était un imbécile, parce qu'il avait la physionomie niaise. Il n'était pourtant pas dépourvu de talent, et son *Hésione* en est la preuve, malgré la faiblesse de ses autres productions. Cet opéra, joué la première année de ce siècle, eut un grand succès, et le méritait. Il est bien conçu et bien conduit; il y a de l'intérêt : le style en est médiocre, mais point au-dessous du genre, et s'il s'élève peu, il ne tombe pas. Il y a même des morceaux qui ont marqué, et tous les amateurs ont retenu ces vers du prologue, qui sont, il est vrai, les meilleurs qu'il ait faits, et que lui fournit la circonstance du siècle qui commençait :

Père des saisons et des jours,
Fais naître en ces climats un siècle mémorable.
Puisse, à ses ennemis ce peuple redoutable,

Être à jamais heureux et triompher toujours!
Nous avons à nos lois asservi la victoire;
Aussi loin que tes feux nous portons notre gloire.
Fais dans tout l'univers craindre notre pouvoir :
Toi qui vois tout ce qui respire,
Soleil, puisses-tu ne rien voir
De si puissant que cet empire!

trois derniers vers sont la plus heureuse imitation possible de ce beau trait d'Horace :

*Possis nihil urbe Româ*
*Visere majus.*

Les couplets du même prologue ne valaient pas, à beaucoup près, cette belle apostrophe, malgré la fortune qu'ils firent alors, et toute la vogue de l'air, devenu depuis celui des affreux couplets attribués à Rousseau. Mais le troisième était agréable, et ne manquait pas de douceur et de facilité :

Que l'amant qui devient heureux,
En devienne encor plus fidèle :
Que toujours dans les mêmes nœuds
Il trouve une douceur nouvelle.
Que les soupirs et les langueurs
Puissent seul fléchir les rigueurs
De la beauté la plus sévère;
Que l'amant comblé de faveurs
Sache les goûter et les taire.

Rousseau, qui se moquait de Danchet, était plus loin de lui dans l'opéra que La Motte n'était loin de Rousseau dans l'ode. On a peine à conce-

voir que notre grand lyrique ait pu tomber si bas, et qu'il ait laissé insérer encore de si malheureux essais dans des éditions qu'il dirigeait lui-même, long-temps après. L'absence du talent dramatique ne détruit pas celui de la versification; et comment Rousseau, si bon versificateur, Rousseau, si admirable dans ses cantates, genre si voisin de l'opéra, pouvait-il faire des vers tels que ceux-ci?

Au milieu des erreurs d'une guerre *effroyable*
Dois-je accabler encore un prince *déplorable?...*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ce prince *espère* en nous; remplis*sons son attente...*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Et lorsqu'un sort heureux répond à notre *attente*,
La beauté de Médée *amuse votre bras*.
Est-il temps de languir dans une ardeur nouvelle?
*N'en suspendez-vous point le cours trop odieux?*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Vous allez revoir ce vainqueur
Moins satisfait de sa victoire
Que sensible à la gloire
De toucher votre cœur.
. . . . . . . . . . . .
Vos ennemis, livrés *au destin de la guerre*
De leur perfide sang ont *fait rougir* la terre.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
La Sibylle *séjourne* en ces lieux souterrains.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Mais dans l'amoureux empire
*Incessamment on soupire...*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Chaque moment *fait naître* en mon esprit confus
*Un abîme d'incertitude.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ne tardons plus; *cédons à la fureur extrême*
*Que m'inspire un juste transport*, etc.

C'est ainsi que cinq actes de *la Toison d'or* sont écrits, sans qu'il y ait un seul endroit où l'on puisse retrouver le poëte à travers cet amas de platitudes et de fautes qu'on ne passerait pas à un écolier. En vérité, Voltaire, si souvent outré dans ses haines, n'exagérait pas pour cette fois, quand il disait que ces opéras-là étaient *au-dessous de ceux de l'abbé Picque*, l'un des derniers rimailleurs de son temps : il disait vrai.

*Vénus et Adonis* ne vaut pas mieux : on ne parle pas d'amour d'un ton plus froid et plus ridicule. C'est Vénus qui nous dit :

Sur l'aimable Adonis *je détournai* les yeux ;
Ce funeste regard *commença mon supplice* :
Je sentis à l'instant *dans mes esprits charmés*
*Naître tous les transports d'une ardeur violente*,
Et le seul souvenir *du héros qui m'enchante*
Ne les a que trop confirmés.

C'est Mars qui parle du *vif éclat* de sa juste colère, et du juste trépas qni *n'est qu'un degré fatal à la perte de son rival. Un degré fatal à la perte ! Des transports confirmés par un souvenir ! Une ardeur violente dans des esprits charmés !* Cet assemblage de mots incohérens et insignifians est le vrai style de l'amphigouri : est-il possible qu'il ait été deux fois celui de Rousseau ?

Et on ne peut pas l'excuser sur l'âge; il avait alors vingt-cinq ans : ce n'est pas l'âge de la maturité, mais c'est déjà celui de la force.

La Motte, dans cette même carrière si peu avantageuse à Rousseau, débutait, précisément à la même époque, par les succès les plus brillans, et ce fut une des premières causes de l'inimitié qui régna toujours entre eux, et dont le principe était uniquement dans la jalousie de Rousseau, comme la preuve en est dans les faits; car si celui-ci se montra bientôt plus grand poëte dans ses odes, il échouait en même temps dans ses tentatives dramatiques, et La Motte obtenait des succès dans la tragédie, dans l'opéra, dans la comédie; et *Inès, Issé* et *le Magnifique*, ouvrages restés au théâtre, quoique dans un rang secondaire, répandaient sur l'auteur cet éclat qui suit d'abord les succès de la scène.

Nous avons vu qu'*Inès* ne soutenait pas le sien à la lecture; mais il n'en est pas de même d'*Issé*. La Motte, incapable d'atteindre à la poésie tragique, se trouva beaucoup plus au niveau de la pastorale dramatique, qui n'exige aucune espèce de force, mais seulement de l'esprit, et cette sorte d'élégance qui résulte d'une diction pure et claire, d'un tour facile et agréable, et ne va guère au delà. C'est le mérite d'*Issé*, qui est encore aujourd'hui la meilleure de nos pastorales lyriques. Le sujet était fort simple; l'idée en était déjà

commune, et a été depuis vingt fois ressassée dans tous les genres : c'est le déguisement d'un dieu qui veut se faire aimer d'une nymphe, sous le nom d'un berger. Mais si le fond est mince, il est nuancé avec art. La pièce, qui n'a que trois actes, est bien tissue, et comme les amours d'Apollon ne sont guère que de la galanterie, l'auteur fut à portée de faire voir que son talent allait du moins jusque-là, s'il ne pouvait aller jusqu'à la passion. Son dialogue est ingénieux sans l'être trop, et sa versification n'a plus cette sécheresse et cette dureté qui caractérisent ses odes, faites avec tant d'effort, et ses tragédies, écrites avec tant de faiblesse. Il faisait mieux, parce qu'il avait moins à tâcher : et c'est ce qui arrivera toujours quand un écrivain restera dans la sphère de son talent. On cite beaucoup de ses strophes quand on veut se moquer de vers *durs et secs ;* mais on cite aussi des morceaux de ses drames lyriques, et notamment d'*Issé*, quand il s'agit de vers qui ont de l'agrément, de la douceur, et toutes ces grâces de l'esprit qui n'égalent pas, il est vrai, celles du sentiment, si fréquentes dans Quinault, mais qui conviennent et suffisent ici au genre et au sujet.

. . . . C'est Issé qui repose en ces lieux !
J'y venais pour plaindre ma peine.
Non, mes cris troubleraient son repos précieux :
Renfermons dans mon cœur une tristesse vaine.
Vous, ruisseaux, amoureux de cette aimable plaine,

Coulez si lentement et murmurez si bas,
Qu'Issé ne vous entende pas;
Zéphyrs, remplissez l'air d'une fraîcheur nouvelle,
Et vous, échos, dormez comme elle.
Que d'éclat! que d'attraits! Contentez-vous, mes yeux;
Parcourez tant de charmes;
Payez-vous, s'il se peut, des larmes
Qu'on vous a vus verser pour eux.

Cette charmante cantatille est vraiment anacréontique : les vers sont bien coupés; et, même sans le secours du chant, le rhythme est assez d'accord avec les idées, les images et les mouvemens, pour que l'effet en soit sensible : c'est là le mérite du poëte, de pouvoir se passer du musicien.

On n'a pas oublié non plus ce joli couplet :

Les prés, les bois et les fontaines
Sont les favoris des amans.
On passe ici d'heureux momens,
Même en s'y plaignant de ses peines, etc.;

ni ce monologue, que l'on ne chante plus, parce que la musique de ce temps a fait place à une autre, mais qui n'en est pas moins bon :

Heureuse paix, tranquille indifférence,
Faut-il que pour jamais vous sortiez de mon cœur!
Je sens que ma fierté me laisse sans défense;
Rien ne peut me sauver d'un si charmant vainqueur.
Je force encor mes regards au silence;
Je cache à tous les yeux ma nouvelle langueur.
Mais que sert cette violence?

L'amour en a plus de rigueur,
Et n'en a pas moins de puissance

On peut ici remarquer en passant le prix de l'expression juste. Parmi les mille et une apostrophes à l'*Indifférence*, que les recueils d'opéras mettent en ce moment sous mes yeux, j'en vois qui commencent par ces mots :

*Charmante* indifférence, etc.

Et la *charmante indifférence* est à faire rire, autant que si l'on disait *le paisible amour*. Mais dans ce vers, fort bien fait,

Heureuse paix, tranquille indifférence,

le sentiment de la chose est dans le nombre du vers.

Il y a pourtant quelques endroits faibles dans *Issé*, et entre autres deux couplets *d'amourettes*, de *fleurettes* et de *chansonnettes* : tous ces diminutifs, trop aisés à accoupler, touchent de trop près au Pont-Neuf; mais le bon prédomine partout; et l'auteur se soutient même sur un ton un peu plus élevé dans le seul endroit qui le comportât, l'invocation à l'oracle de Dodone :

Arbres sacrés, rameaux mystérieux,
Troncs célèbres, par qui l'avenir se révèle,
Temple que la nature élève jusqu'aux cieux,
A qui le printemps donne une beauté nouvelle,

Chênes divins, parlez tous;
Dodone, répondez-nous.
Mais déjà chaque branche agite sa verdure;
Les chênes semblent s'ébranler;
Chaque feuille murmure;
L'oracle va parler.

L'auteur a joint aux amours d'Apollon ceux de Pan, son confident, pour une Doris, sœur d'Issé, et qui sont d'une tout autre espèce. Si la galanterie d'Apollon est tendre, celle de Pan est une sorte de badinage qui ne réussirait pas souvent auprès des femmes, et qu'on ne pardonne ici au dieu des bergers que parce que, en sa qualité de confident, il ne songe qu'à passer le temps: il ne prêche que l'inconstance, et se donne franchement pour en être le patron et le modèle. Cet épisode, quoiqu'un peu froid, ne forme pourtant pas une disparate trop forte, et offrait surtout au musicien un moyen de variété. Le poëte se tire même assez adroitement de cette intrigue de quelques heures, en faisant dire à Doris:

Eh bien! à votre amour je ne suis plus rebelle,
Et je consens enfin à m'engager.
Voyons, dans notre ardeur nouvelle,
Si vous m'apprendrez à changer,
Ou si je vous rendrai fidèle.

Cet engagement se fait au second acte; et, au troisième, Pan a déjà couru après une Thémire, et Doris a écouté le jeune Iphis. La partie se

rompt comme elle s'était liée, sans peine et sans reproche de part et d'autre, et Pan s'écrie :

Le plus charmant amour
Et celui qui commence
Et finit en un jour.

Et qu'on ne dise pas que c'est là une morale d'opéra : tout au contraire, cela dut paraître à peu près une nouveauté ; car, si on veut entendre parler éternellement de *constance éternelle*, il n'y a qu'à lire des opéras.

En rendant justice à la coupe heureuse de ceux de La Motte, on lui a pourtant reproché avec quelque raison l'uniformité de ces épisodes d'amour, qui d'ordinaire, chez lui, doublent l'intrigue principale, et forment ce qu'on appelle une partie carrée. C'est bien autre chose chez Métastase, où elle est toujours triple : il y était obligé, il est vrai, par une loi des théâtres italiens, qui ne voulait pas moins que trois amoureux et trois amoureuses. Ces règles-là sont un peu plus incommodes pour le génie que les trois unités d'Aristote, quoi qu'en dise M. Mercier; et pourtant Métastase, obligé de s'y soumettre, a trouvé moyen de racheter, autant qu'il était possible, la choquante multiplicité de ses intrigues par des ressources de situation et des beautés de dialogue et de poésie. C'est à la fois une preuve de la force du talent et de la bizarrerie de l'usage; mais, après tout, l'in-

térêt du mélodrame est rarement assez vif pour exiger l'unité absolue ; et, s'il faut deux épisodes à l'opéra italien, on peut bien en passer un à l'opéra français.

*L'Europe galante* avait précédé *Issé*; et si j'ai parlé d'abord de celle-ci, c'est qu'elle est infiniment supérieure à l'autre, et que la réputation de l'auteur, quoiqu'elle ait commencé à *l'Europe galante*, ne fut justifiée que dans *Issé*. La première ne put devoir sa réussite, qui fut très-marquée, qu'aux accessoires de la scène, et peut-être aussi à la nouveauté du genre, qui, offrant autant de pièces que d'actes, devint bientôt un si grand attrait pour la vivacité française, et une ressource si habituelle pour le théâtre de l'Opéra, dont la magnificence ne pouvait pas toujours écarter l'ennui, et faisait naître l'extrême besoin de la diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours et des costumes français, italiens, espagnols et turcs; et c'est ce qui fit courir à *l'Europe galante*, comme on courut si souvent dans la suite à ces pièces appelées *fragmens*, où l'on avait encore l'avantage de pouvoir choisir l'acte que l'on voulait, et de s'en aller avant l'acte dont on ne voulait pas; ce qui s'accordait fort bien avec un spectacle devenu proprement un rendez-vous pour la jeunesse, la beauté, l'oisiveté et l'opulence, et ce qui s'accordait peut-être encore plus avec le caractère

de la société française, qui aurait voulu rassembler en un jour les jouissances d'une année. C'est bien là, je l'avoue, un violent symptôme d'ennui; mais où donc l'ennui se logera-t-il, si ce n'est au milieu du désœuvrement et dans la satiété des plaisirs ?

Les actes qui composent *l'Europe galante* ne sont que de très-petites intrigues à peine ébauchées et assez mal dénouées. On y applaudit quelques traits de cette galanterie spirituelle que La Motte entendait assez bien, et qu'alors on goûtait beaucoup :

Lorsque Doris me parut belle,
Je ne connaissais pas encore vos attraits.
Il faudrait, pour être fidèle,
Vous avoir toujours vue, ou ne vous voir jamais.

Cela n'est pas mal pour l'Opéra, où les madrigaux ne sont pas déplacés; mais je ne crois pas qu'à l'Opéra même on ait dû passer les vers suivans, qui ne sont qu'un très-frivole jeu de mots :

Doris était ma dernière amourette :
Vous êtes mon premier amour.

Bientôt La Motte esseya la tragédie lyrique, et d'abord dans *Amadis de Grèce*, où il ne fit guère que se traîner sur les traces de Quinault. Il n'y a nulle invention dans son plan, nulle beauté dans le style, et la pièce serait encore très-peu de chose,

quand on ne se souviendrait pas de l'*Amadis* de Quinault, dont une seule scène vaut mieux que tout le drame de La Motte. Celui-ci n'est pas même exempt de cet abus d'esprit que la tragédie lyrique n'admet pas plus que la tragédie parlée, et dont aussi La Motte s'est depuis garanti en ce genre plus que dans tout autre. Ici Mélisse dit au prince de Thrace, en lui parlant de son rival :

> Faites vos plaisirs de sa peine ;
> Vous êtes trop heureux de ce qu'il ne l'est pas.

C'est presque s'exprimer en énigmes, et l'obscurité est encore plus vicieuse dans les paroles chantées que partout ailleurs.

*Marthésie*, qui suivit *Amadis*, ne me paraît pas un sujet conforme aux vraisemblances dramatiques. La fable des *Amazones* est par elle-même trop contraire à la nature. On ne se fait point à voir des femmes en bataille rangée contre des hommes ; et un roi, un héros prisonnier d'une amazone, et qui vient nous dire qu'il s'est laissé prendre à la tête de son armée, parce qu'il a été *troublé par ses charmes*, est trop plat et trop nigaud. Il est clair que c'est lui qui devait désarmer et prendre l'amazone, ne fût-ce que pour avoir le temps de voir à loisir ses *beaux yeux*. Les Amazones et les Thermodon peuvent trouver place dans les détails de l'épopée ; sur le théâtre, tout cela ne peut figurer que dans une farce de

Dancourt : ces imaginations bizarres ne peuvent se prêter en action qu'au ridicule. Ce n'est pas que des exceptions attestées par l'histoire ne puissent autoriser par un concours de circonstances le personnage d'une femme guerrière; mais un personnage n'est pas un peuple; et de plus, Tancrède, amoureux de Clorinde, ne la frappe pas, il est vrai, dans le combat, mais il ne se laisse pas prendre. Que Diomède soit assez brutal pour blesser Vénus, quoiqu'elle n'eût d'autre arme que sa ceinture, il a tort sans doute, et Jupiter n'a pas tort non plus de dire à sa fille : *Qu'alliez-vous faire là? Les combats ne sont pas votre fait.* Tout ce morceau d'Homère est charmant; mais La Motte, sans être Homère, aurait dû savoir du moins que ce n'est pas sur un champ de bataille qu'un héros doit se rendre à une femme.

La Motte revient à son genre et à son talent dans *le Triomphe des Arts*, ouvrage bien imaginé, bien exécuté, dont l'idée est ingénieuse, théâtrale et lyrique, qui offre partout de l'intérêt et un intérêt varié, et qui est partout embelli des plus agréables détails. Rien n'était mieux vu et plus favorable sur un théâtre qui est proprement celui des arts, et où se réunissent la poésie, la musique et la peinture, que de les y présenter en action et en spectacle, avec le charme que peut y joindre l'amour. Tous les sujets sont bien choisis:

c'est Sapho pour la poésie, Apelle et Campaspe pour la peinture, Amphion pour la musique, Pygmalion pour la sculpture; et l'auteur a su tirer de la fable et de l'histoire ce qu'elles lui offraient de plus avantageux. Quand Voltaire, pour le faire entrer dans *le Temple du Goût*, ne lui demande que quelques-unes de ses fables et quelques-uns de ses opéras, sans doute *le Triomphe des Arts* était du nombre; et La Motte, en ce genre, n'a pas été surpassé. Le style en général est soutenu, et l'on y distingue des morceaux dignes d'éloges : tel est celui de l'acte d'Amphion, lorsqu'il veut élever les murs de Thèbes pour y faire régner sa maîtresse :

Antres affreux, demeures sombres,
Que ma voix dissipe vos ombres;
Que de superbes murs dans votre sein formés
Étonnent le soleil de leurs beautés naissantes.
Tristes lieux, devenez des demeures brillantes,
Dignes de plaire aux yeux dont les miens sont charmés.
Vous, sauvages mortels, descendez des montagnes,
Quittez les bois et les campagnes;
Sous un empire heureux il faut vous réunir.
Faites régner l'objet pour qui mon cœur soupire;
Venez; si ma voix vous attire,
Ses yeux sauront vous retenir.

Ce style est suffisamment poétique, et cette élégance est musicale. Niobé que l'on élève sur un trône, chante ces vers :

Amour, c'est à toi seul que je dois mes plaisirs.
La gloire de régner flatte peu mes désirs;

Tes chaînes sont pour moi mille fois plus aimables.
Je crains que de mon sort les dieux ne soient jaloux :
Ils goûtent dans les cieux les biens les plus durables,
Mais mon cœur enchanté possède les plus doux.

N'y a-t-il pas dans ces vers quelque chose du goût de Quinault? et qu'on ne s'y trompe pas : la distance des genres, et par conséquent celle des hommes mise à part, Quinault est classique dans son genre, comme Racine dans le sien. Je m'en suis convaincu plus que jamais en relisant ses opéras, que rien n'a encore égalés.

On sent, toutes les fois que La Motte a bien fait, qu'il a regardé son modèle. Voyez ce dialogue de Campaspe, parlant de la préférence qu'elle donne à Apelle sur Alexandre; la scène représente l'atelier du peintre :

Apelle en ce lieu va se rendre :
C'est ici que sa main doit achever mes traits;
Mais je crains que son art n'ajoute à mes attraits,
Et ne redouble encor la flamme d'Alexandre.

ASTÉRIE, *confidente.*

Quoi! son amour peut-il vous alarmer?
Craignez-vous de le rendre extrême?

CAMPASPE.

Puis-je me plaire à l'enflammer?
Hélas! ce n'est pas lui que j'aime.

Il y a souvent de la délicatesse dans les pensées de La Motte : il y a plus ici; ce trait est de sentiment : on n'a rien dit de mieux contre la coquetterie. Astérie lui montre toutes les peintures

qui l'environnent, et qui représentent les victoires d'Alexandre :

Du maître de ces lieux c'est l'histoire immortelle :
J'y vois sa gloire et ses combats.

La réponse de Campaspe est très-spirituelle, et cet esprit est celui que donne le sentiment.

Et moi, je vois encor les triomphes d'Apelle.
L'art plus que la valeur est aimable à mes yeux :
Par lui, tout agit, tout respire;
Il sait animer tout, à l'exemple des dieux;
La valeur ne sait que détruire.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Astérie continue l'éloge d'Alexandre :

Le ciel même à son gré fait tomber le tonnerre.

CAMPASPE.

Je sais qu'il fait trembler la terre;
Mais Apelle sait la charmer.

Apelle lui-même n'ose se flatter d'une semblable concurrence; il croit que le trouble et les soupirs de Campaspe ne sont que pour le héros qui l'aime.

. . Que ce soupir trouble mon cœur jaloux!
Il s'échappe pour Alexandre.

CAMPASPE.

Que vous êtes cruel de ne pas le comprendre!

APELLE.

Que croire et que me dites-vous?
Aurais-je quelque part à ce soupir si tendre?

CAMPASPE.

Mes yeux osent le dire, et vous n'osez l'entendre!

Parmi tant de déclarations (car on sait que l'opéra est le pays des déclarations, et du moins elles sont mieux là que dans la tragédie), celle de Campaspe n'est sûrement pas la plus mauvaise.

Aucun ouvrage peut-être n'a reparu plus souvent sur le théâtre de l'Opéra que l'acte de *Pygmalion* : c'est le dernier de tous ces tableaux dont La Motte a composé sa galerie dramatique, et quoique ce soit celui qu'on a paru revoir avec le plus de plaisir, j'avoue que je préférerais *Apelle et Campaspe*, peut-être parce qu'il n'y a pas de merveilleux. Mais ce merveilleux n'en est pas moins ici à sa place et fort bien traité. Je ne trouve rien à redire aux paroles de la statue, qui n'étaient pas aisées à faire, surtout à celles qu'elle adresse à Pygmalion dès qu'elle a jeté les yeux sur lui :

. . . . . Quel objet! mon âme en est ravie;
Je goûte, en le voyant, le plaisir le plus doux.
Ah! je sens que les dieux qui me donnent la vie
Ne me la donnent que pour vous.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Quel heureux sort pour moi! vous partagez ma flamme.
Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux;
Mais je reconnais dans vos yeux
Tout ce que je sens dans mon âme.

Voltaire a trouvé quelque défaut de justesse dans ce vers de Pygmalion, qui fut très-applaudi :

Vos premiers mouvemens ont été de m'aimer.

Le mot de *mouvement* lui paraît jouer sur l'équivoque du physique et du moral ; mais dans la statue récemment animée, l'un et l'autre se meuvent ensemble, et il n'est point du tout malheureux que le poëte ait saisi une expression qui les confond sans embarras et sans nuage. Cette remarque de Voltaire me semble beaucoup trop sévère, comme ailleurs vous le trouverez, je crois, beaucoup trop indulgent pour de mauvaises strophes de La Motte, qu'il voudrait nous faire trouver bonnes. Les odes de La Motte sont tombées, et ses bons opéras sont restés ; c'est l'explication des jugemens un peu étranges de Voltaire, en y joignant sa haine pour Rousseau, qui s'est fait tant de réputation par ses odes.

Mais, dans les sujets tragiques, dès que La Motte y retourne, on s'aperçoit tout de suite combien il a de peine à se tirer de la poésie noble, même de celle du grand opéra, qui est encore si loin de la tragédie. Il retombe sans cesse dans le prosaïsme, qui est le défaut général de sa versification dans les grands sujets, dans l'épique, dans le tragique, dans l'ode. Il cherche en vain à se relever par des tournures symétriques de madrigal ou d'épigramme : tous ces ornemens, qui

sont là aussi froids que petits, ne servent qu'à faire voir qu'il n'était nullement fait pour la haute poésie, et qu'il ne la sentait même pas.

Après ce *Triomphe des Arts*, qui fut vraiment le sien, vient une *Canente*, qui n'est encore qu'une contre-epreuve de l'*Amadis* de Quinault, mais la plus exactement calquée qu'il soit possible. Picus est Amadis, Circé est Arcabonne, le Tibre est Arcalaüs : même intrigue, mêmes caractères, mêmes situations. Mais les effets que Quinault a su tirer du spectacle et de la féerie, et surtout de l'expression des sentimens qui animent ces scènes, mettent entre ces deux ouvrages toute la distance qui peut se trouver entre un imitateur et un modèle.

Il y a un peu plus d'intérêt dans *Omphale* et dans *Alcyone*, et le fond appartient davantage à l'auteur.

La rivalité d'Hercule et du jeune Iphis son ami, et la victoire que le héros remporte à la fin sur lui-même en cédant Omphale à Iphis qui en est aimé, forment un dénoûment du genre héroïque, satisfaisant pour le spectateur. Mais il y a une certaine magicienne nommée Argine, depuis longtemps folle d'Hercule, qui ne peut pas la souffrir, et dont il pourrait dire comme Ménechme le campagnard :

Cette femme est sur moi rudement endiablée.

Il a quitté la Phrygie pour se sauver de ses pour-

suites, mais il n'en est pas quitte, et il la voit tout à coup arriver en Lydie pour troubler ses nouvelles amours avec Omphale, quoiqu'elles ne soient pas déjà fort heureuses. Cette terrible femme, qui a, comme de coutume, tout l'enfer à ses ordres, fait tout le vacarme de la pièce, et cette machine d'opéra est une des moins heureuses de cette espèce. Argine est plutôt une vraie sorcière qu'une magicienne, et son rôle est aussi désagréable que sa situation. Il ne faut jamais, même dans ce qui est fait pour être haïssable, rien offrir de trop repoussant. On sait assez quelle monotonie de ressorts résulte depuis cent ans de cette nécessité d'habitude d'avoir un enfer dans un grand opéra, n'importe comment, parce que les effets d'exécution et d'optique en sont beaux. C'est une des richesses de ce théâtre, mais le plus souvent un des vices du drame et un des écueils de l'art; il faut bien de l'adresse pour s'en sauver, ou bien des ressources pour s'en passer. Les décorateurs, les machinistes, les danseurs, tous veulent un enfer à tout prix; et le poëte, obligé de leur complaire, fait comme il peut pour en avoir un. Au reste, cet enfer passe toujours, quel qu'il soit; mais Argine déplut tellement à la représentation même, qu'il fallut supprimer une partie de son rôle : elle revenait encore, après le mariage d'Omphale et d'Iphis, s'acharner de plus belle sur Hercule, depuis qu'elle n'avait plus de

rivale ; et comme il n'en voulait pas plus alors qu'auparavant, elle mettait le feu au palais pour se venger de ses refus. La pluie de feu était, depuis *Armide*, une des merveilles familières de l'Opéra, comme elle l'est encore ; mais on était si las d'Argine, qu'on prit le parti de retrancher toute cette partie du dernier acte, d'où il arrive que la pièce finit sans qu'on sache ce que la sorcière est devenue, et sans qu'on en dise un mot. Mais qu'importe? on n'y regarde pas de si près à l'opéra, et je n'ai fait mention de cet incident qu'à cause du sacrifice de la pluie de feu qui m'a paru un événement remarquable, et d'autant plus, que la pièce eut d'ailleurs du succès, comme en ont eu plus ou moins tous les opéras du même auteur ; ce qui prouve en lui l'entente générale de ce théâtre. Je les ai vus tous repris et suivis dans ma jeunesse, et je ne doute pas qu'une musique nouvelle ne fît revivre des ouvrages qui ne sont morts qu'avec l'ancienne, et qui valent mieux généralement que ceux de nos jours : avec quelques airs nouveaux et quelques ballets, cette résurrection serait très-facile. On sent bien que je ne parle ici que de la représentation : quant à la poésie des scènes, si l'on veut voir comment La Motte exprimait à peu près les mêmes idées que Racine, il suffit de se souvenir des fureurs d'Achille,

> Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
> Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc. ;

et d'entendre celles d'Hercule :

Ah! périsse avec moi l'ingrate et ce qu'elle aime!
Allons à leur hymen *opposer mon transport;*
Que l'autel renversé, le dieu brisé lui-même,
Que le temple détruit dans ma fureur extrême,
*Nous unissent tous par la mort.*

*Par la mort!* Quel vers!

*Alcyone* a aussi ses furies, ses démons et son magicien Phorbas, qui ne vaut guère mieux qu'Argine, et qui bouleverse tout pendant cinq actes, uniquement parce que ses *aïeux ont régné* autrefois dans la Thessalie, où règnent à présent Céix et Alcyone. Celui-là du moins n'est pas amoureux et jaloux, comme le sont presque tous les magiciens, et bien plus encore les magiciennes d'opéra. Il faut que la magie porte malheur de temps immémorial, car Circé, et Calypso, et Médée, belles comme des déesses, sont toujours abandonnées ou rebutées chez les anciens comme les Alcine, et les Armide, et les Arcabonne chez les modernes. Le Phorbas d'*Alcyone* est de plus escorté d'une Ismène, son écolière en fait de magie, et qui ne sert à rien qu'à faire des enchantemens de compagnie avec son maître. Un Pélée, qui n'est pas le Pélée de Thétis, fait ici le rôle d'un aman plus langoureux qu'on ne l'est même à l'Opéra; ce qui ne l'empêche pas d'être fort méchant; car, en qualité de rival secret de Céix dont il est

l'ami, ainsi que d'Alcyone, il est de moitié, pendant toute la pièce, dans tout le mal que leur fait Phorbas avec son Ismène. Ce n'est qu'à la fin du cinquième acte qu'il fait à la reine l'aveu de cet amour, dont elle ne se doutait pas, et lui demande pardon de tous les maux qu'il lui a causés : il sort ensuite en disant qu'il va se tuer. Toute cette partie du drame est très-mauvaise ; mais la tendresse réciproque de Céix et d'Alcyone, et leur union traversée depuis le premier acte ; le naufrage de Céix au dernier, et son corps jeté par les flots sur le rivage, jusque sous les yeux de la malheureuse Alcyone ; tout cela, soutenu du tableau d'une belle tempête, qui était fameuse dans son temps (car là-dessus je ne sais plus où nous en sommes dans le nôtre), suffisait pour amener les effets de perspective et de musique, et des momens d'émotion ; et il n'en faut pas tant pour qu'un opéra tienne sa place comme un autre.

Ce n'est pas la peine de parler de deux opéras-ballets, *la Vénitienne* et *le Carnaval de la Folie*, quoique La Motte, dans un avertissement, dise du dernier, je ne sais pourquoi, que *c'est ce qu'il a fait de plus raisonnable.* Je ne comprends rien à cette prétention, si ce n'est l'envie d'en mettre à tout, et c'était un peu le défaut de La Motte : la prétention est ici fort mal placée; ces deux pièces ne sont que des canevas de fort mauvais goût. Vous voyez que, même dans le grand opéra,

'auteur, malgré ses succès, n'a pu jusqu'ici être quelque chose qu'à l'aide de la représentation et de la musique, et ne conserve presque rien à la lecture.

Mais il n'en est pas de même de *Sémélé;* et, en joignant ce dernier ouvrage avec *Issé* et *le Triomphe des Arts*, on trouvera que La Motte a du moins un titre durable dans chacun des trois genres d'opéra, dans la pastorale, dans les fragmens et dans la tragédie. Le sujet par lui-même était bien choisi, et cette fable ingénieuse et morale, emblème de l'amour-propre et de l'ambition, qui se mêlent si souvent à l'amour, peut-être encore plus dans les femmes que dans les hommes, avait de l'analogie avec le tour d'esprit particulier à l'auteur. C'est, de plus, le meilleur de ses plans : ici, rien de postiche, rien de forcé, rien de vulgaire, si ce n'est le petit épisode des amours de Mercure, déguisé sous le nom d'Arbate auprès de Corine, confidente de Sémélé, comme Jupiter auprès de Sémélé, sous celui d'Idas. C'est à peu près la copie de Pan et de Doris dans *Issé;* mais, du reste, l'intrigue de la pièce est plus originale que celle d'aucune autre de l'auteur; le spectacle même est amené avec beaucoup plus d'art, et fait naturellement partie de l'action. La Motte a emprunté de la fable le conseil perfide que donne Junon à Sémélé, et qui est la cause de sa perte; mais cette scène est très-adroi-

tement tissue, et l'auteur a su y mettre du sien. Junon, sous la figure de la vieille Béroé, nourrice de la fille de Cadmus, flatte la vanité de la princesse, et éveille ses défiances avec une égale adresse.

Un dieu puissant vous rend les armes;
Méprisez désormais les soupirs des mortels.
L'encens est le tribut que l'on doit à vos charmes;
C'était trop peu d'un trône, il vous faut des autels.

SÉMÉLÉ.

Ma chère Béroé, que j'aime à voir ton zèle!

JUNON.

Autant que vous je ressens vos plaisirs.

SÉMÉLÉ.

Ciel! une conquête si belle
A passé mon espoir et même mes désirs.

JUNON.

Je ne ne le cèle point : cette gloire est extrême,
Mais j'ose à peine m'en flatter.

SÉMÉLÉ.

N'en doute point, c'est Jupiter qui m'aime.

JUNON.

Je le souhaite assez pour en douter.

Cette réponse est très-finement tournée; mais la finesse ne saurait être mieux placée qu'avec l'artifice.

SÉMÉLÉ.

Je suis témoin de sa puissance;

D'un mot il embellit les plus sauvages lieux;
Il soumet la nature, et j'ai vu tous les dieux
Lui marquer leur obéissance.

C'est en effet ce qu'on a vu quand Jupiter, aimé déjà sous le nom d'Idas, mais pas assez pour résoudre Sémélé à désobéir à son père, et à refuser la main d'Adraste, prince de Thèbes, s'est enfin donné pour ce qu'il était, et a fait aussitôt paraître devant la princesse les dieux des eaux et des forêts pour lui donner une fête. Celle-là, comme on voit, ne pouvait être mieux motivée; mais, après l'agréable, il fallait le contraste du terrible, et l'auteur ne l'a pas moins habilement préparé.

JUNON.

Par une trompeuse apparence
Peut-être un enchanteur a-t-il séduit vos yeux.
Mais que fais-je? pourquoi douter de votre gloire?
Votre beauté me fait tout croire.

SÉMÉLÉ.

Tu crois tout?... Cependant on a pu me tromper...
Ciel! de quel coup viens-tu de me frapper!
Quelle honte pour moi! que faut-il que je pense?
Mes yeux n'auraient-ils vu que des fantômes vains?
Croirai-je que les dieux permettent aux humains
D'imiter si bien leur puissance?

JUNON.

N'en doutez point, il est un art mystérieux
Qui sait donner des lois aux dieux.
Autrefois, dans la Thessalie,
Moi-même j'en appris les mystères puissans.

SÉMÉLÉ.

S'il est vrai, fais-moi voir tout ce qu'on en publie.

JUNON.

Vos yeux soutiendront-ils les enfers menaçans?

SÉMÉLÉ.

Mon doute est plus cruel...

Ce mot est admirable, et la précision est égale à la vérité. Je ne connais d'ailleurs rien de plus heureux que tout cet ensemble : rien n'est plus théâtral que Junon, qui semble opérer par la magie ce qui appartient à sa propre puissance, et que Sémélé, qui, après ce qu'on lui fait voir, doit être agitée des plus violens soupçons. C'est pour cette fois que l'enfer est bien réellement lié à l'action, et il était impossible d'ailleurs de mieux justifier la demande que Sémélé va faire à Jupiter, et l'obstination qu'elle y met, d'autant plus qu'il fait et doit faire plus d'efforts pour l'en détourner. Toute cette machine est un modèle de l'art, et le dialogue, le style même n'en est pas indigne. C'est alors que Junon, témoin des cruelles incertitudes de Sémélé, lui suggère le seul moyen qu'elle ait de s'en tirer, et qui est adopté avec transport.

Exigez qu'aux Thébains lui-même il vienne apprendre
Un choix pour vous si glorieux:
Qu'armé de son tonnerre il se montre à vos yeux;
Que par le Styx il jure de descendre

Avec tout l'appareil du souverain des dieux,
Tel qu'aux yeux de Junon il paraît dans les cieux.

Jupiter, après avoir juré par le Styx, frémit d'effroi quand Sémélé lui dit :

Qu'à moi, tel qu'à Junon, Jupiter se présente;
Qu'aux honneurs de l'épouse il élève l'amante.

Sa frayeur ne peut que le rendre suspect, et Sémélé plus défiante.

Ce que j'ai demandé passe votre puissance :
Ce trouble me le fait trop voir.

JUPITER.

Ah! je tremblerais moins avec moins de pouvoir.

La réponse est parfaite. On connaît le dénoûment : le poëte se soutient dans l'exécution, et surtout dans le caractère de Sémélé. Tandis que Jupiter est caché dans des nuages enflammés, Adraste, qui a bravé le dieu avec tout l'emportement d'un rival, Adraste, déjà dévoré des feux qui se répandent sur le théâtre, presse en vain Sémélé de fuir; elle répond :

En vain la flamme dévorante
Exerce sur moi son pouvoir;
Aux yeux de Jupiter je périrai contente,
Et je ne crains encor que de ne le pas voir.

Le sentiment qui est dans ce beau vers n'est pas au-dessus de l'amour d'une femme. Jupiter paraît :

Vivez, princesse trop charmante;
Ma puissance, pour vous, a modéré ses feux.

SÉMÉLÉ.

Il n'est plus temps, vous me voyez mourante;
Je descends pour jamais sur les bords ténébreux.
Je vois les Parques inflexibles
Qui tranchent le fil de mes jours.
Qu'à mes yeux, cher amant, les enfers sont terribles!
Ils nous séparent pour toujours.

JUPITER.

Non, les enfers n'ont point de droits sur ce que j'aime.
Volez, Zéphyrs, volez, portez-la dans les cieux;
Qu'elle y partage, aux yeux de Junon même,
L'éternelle gloire des dieux.

Ainsi, grâce aux puissances de la fable, tout se termine aussi bien qu'il est possible. De tous les grands opéras faits depuis Quinault, *Sémélé* est, à mon avis, le meilleur. Il y a des beautés de toutes les sortes, et toutes ont leur effet, parce que le fond est intéressant. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore, de temps en temps, quelque dureté dans les phrases et quelques mauvais vers:

Je me ferai connaître, *au coup barbare*
*Dont ton cœur doit être immolé*, etc.

Mais ici ces taches sont rares, et si Quinault n'a presque point de vers durs, il en a de faibles. La Motte, quoiqu'il ait eu dans quelques-uns de ses opéras plus d'oreille que dans ses autres poésies, en a toujours eu peu, et Quinault en avait

beaucoup. La Motte, dans sa versification, est presque toujours fort loin de la facilité gracieuse et de la mélodie enchanteresse de Quinault. C'est ce qu'on n'a pas assez senti dans un jugement[1] sur les opéras de La Motte, qu'on n'aurait pas dû insérer dans le *Dictionnaire historique* sans ajouter qu'il était beaucoup trop flatteur. « Depuis » Quinault, personne n'a porté plus loin l'intel- » ligence de ce spectacle. » Cela est vrai, et l'on en convient; mais s'il a bien connu tous les moyens du genre, il n'a rien ajouté à ceux que Quinault avait créés, et c'est ce qu'il est juste de ne pas oublier. Il n'en est pas ici comme de Racine, qui a été, dans ses conceptions, aussi créateur que Corneille dans les siennes. La seule qui soit de La Motte, c'est l'idée des petits actes détachés, dont il a donné le meilleur modèle, en les faisant rentrer dans un même objet qui leur sert comme de cadre. C'est un service rendu à ce théâtre; mais ce n'était pas non plus une invention fort difficile; elle ne l'était guère plus que celle des comédies en un acte, dont on ne fut peut-être avisé que par la difficulté d'en faire en cinq actes et en trois. « Il a dans ses vers cette *noble* » *élégance*, cette douceur d'expression si essen- » tielle à ce genre. » Il n'a guère eu cette dernière qualité que dans *Issé*; vous la chercheriez en vain

[1] Tiré de l'*Année littéraire*.

dans ses grands opéras, excepté quelques endroits de *Sémélé*. La *noble élégance* est précisément ce qui en général lui manque le plus : rien ne lui coûtait plus à soutenir que cette diction naturellement noble, qui ne peut se séparer de l'harmonie des vers et de l'aisance des tournures. Un des défauts habituels de cet écrivain, même dans ses opéras, quoi qu'en dise le critique cité, c'est la gêne des constructions; et le prosaïsme et la dureté s'y joignent encore trop souvent. Il s'en faut bien que sa pensée paraisse, comme dans Quinault, comme dans tout auteur né poëte, s'arranger d'elle-même dans la phrase métrique. Le plus souvent il a l'air d'avoir pensé en prose, et traduit sa pensée en vers. Le poëte, au contraire, n'en doutez pas, pense toujours en vers : ceux qui savent en faire m'entendront bien. Ce serait un trop long travail de multiplier ici les preuves; mais comme j'ai pour principe de ne rien affirmer, surtout en improbation, sans chercher à mettre au moins le lecteur intelligent à portée de juger par lui-même, je vais donner, dans une douzaine de vers de La Motte, un exemple de cette composition prosaïque, que tout bon juge en poésie retrouvera chez lui très-fréquemment. Je le prends dans la première scène qui se présente à moi; c'est le commencement d'*Amadis :*

Répondez en ces lieux à de tendres désirs;
Mélisse sent pour vous la flamme *la plus belle*.

*Mille appas sont ici le fruit de ses soupirs :*
Quand son art à vos yeux rassemble les plaisirs,
C'est son amour qui les appelle.

AMADIS.

Ah! *c'est de cet* amour que *je fais mon tourment.*
Quand ce palais s'offrit à mon passage,
J'allais *finir l'enchantement*
De la princesse *qui m'engage.*
Mélisse par ses soins me retint dans sa cour.
Je crus que son accueil *naissait de son estime;*
Mais puisqu'il est l'effet de son fatal amour,
Prince, je me ferais un crime
De le nourrir par un plus long séjour.

Il n'y a là presque rien qu'un poëte ne dît et ne dût dire autrement, même dans un opéra; et il est clair que la contrainte du vers empêche à tout moment l'auteur de rendre sa pensée. *La flamme la plus belle* est ici une faute, légère à la vérité, car la phrase est reçue; mais elle est mal placée avec le mot *sentir* dans la bouche d'un tiers indifférent; ce qui rend alors l'expression froide et banale. *Mille appas* qui *sont le fruit des soupirs* sont un vrai galimatias que les deux vers suivans peuvent rendre intelligible, mais qui par lui-même ne l'est pas. Qu'est-ce qui se douterait que ces *appas* sont des jeux, des fêtes, des spectacles? Et des *appas, le fruit des soupirs!* Il n'y a rien dans ces mots-là qui puisse aller ensemble. *C'est de cet amour que je fais mon tourment* ne dit pas non plus ce que l'auteur veut et doit dire.

*C'est de cet* blesse l'oreille, dans un genre de vers qui doit plus que tout autre la ménager. Mais surtout il fallait dire, «c'est ce même amour qui fait » mon tourment»; ce qui n'est nullement la même chose que *faire son tourment d'un amour*; et le vers seul a confondu ici ces deux choses très-différentes. Les trois suivans sont de la prose plate; et la première fois que le héros amant parle de tout ce qu'il aime, de sa maîtresse captive et de la gloire de la délivrer, *la princesse qui m'engage* et *finir l'enchantement* sont à la glace : les vers ont manqué à l'auteur, car je suis sûr qu'en prose il aurait mieux dit. *Je crus que son accueil naissait de son estime* ne vaut pas mieux; c'est s'exprimer d'une manière impropre et forcée. La *noble élégance*, qui consiste à relever la pensée par l'expression, sans lui rien ôter de sa justesse, exigeait que l'on dît, ou à peu près :

Et dans ces soins pour moi prodigués chaque jour
Je me plaisais à voir les tributs de l'estime,
Hélas! c'étaient ceux de l'amour.

La phrase ne finit pas mieux. *Je me ferais un crime de le nourrir par un plus long séjour* est encore de la prose commune et languissante. Il était indispensable de ne pas laisser tomber ainsi la phrase : jamais le sentiment de la poésie ne permet ces chutes misérables; c'est l'opposé de

l'élégance et de l'harmonie. Un homme accoutumé à parler en vers aurait dit :

> Par un plus long séjour je nourrirais ses feux,
> Et les nourrir serait un crime ;

ou bien,

> Et c'est toujours un crime
> De nourrir un amour qu'on ne peut partager.

Il y avait trois ou quatre manières de rendre cette idée en vers, et la phrase de La Motte ne ressemble pas à des vers.

Je ne crois pas qu'on puisse me trouver ici trop exigeant ; non : tout ce que je viens de dire est de l'essence de l'art. On peut être sûr qu'un poëte (il est vrai qu'il y en a peu) apercevra du premier coup d'œil toutes ces fautes, comme un peintre marquerait de son crayon toutes celles d'une étude de dessin. Il s'ensuit que La Motte n'a jamais eu qu'une très-médiocre connaissance et un très-faible sentiment de l'art des vers ; et ce qui le caractérise, dans ce qu'il a de mieux écrit, n'est pas la *douceur* ni *l'élégance*, c'est l'esprit et la délicatesse, soit dans les pensées, soit dans les tours.

On ajoute : « Ces petites pensées fines, ces petits » riens tournés en madrigaux, *que nous aimons* » *tant* à l'Opéra, et qui nous déplairaient ailleurs, » sont répandus dans toutes ses scènes sans trop » de profusion. » Ce ne sont pas là des éloges bien

réfléchis, c'est de la littérature de journal. D'abord de *petits riens* sont (comme dit Sosie) *rien ou peu de chose*, et si on les *aime*, c'est quand les *madrigaux* sont à leur place, dans une pastorale ou dans des fragmens lyriques; ils n'y sont plus dans la tragédie chantée : et certes, ce n'est pas là ce qui nous fait tant aimer Quinault; si ses beautés sont fort au-dessous de celles de Racine, elles sont fort au-dessus des madrigaux de La Motte. De plus, il n'est pas vrai qu'on *aime tant* ces *madrigaux*, même à l'Opéra. Quelle exagération ! On les entend avec plaisir quand ils sont agréablement tournés, comme la plupart de ceux de La Motte, et c'est bien assez.

On peut voir aussi, par ce passage que l'occasion m'a fait rencontrer, ce qui sera un peu plus détaillé en son lieu, dans le chapitre de la Critique, que, quoique Fréron ne fût pas sans esprit ni sans quelque goût naturel, avant que ses haines et ses passions l'eussent tout-à-fait gâté, sa littérature a toujours été extrêmement superficielle, et sa critique très-souvent fautive, même quand elle était le plus désintéressée; et d'ailleurs, la critique est bien rarement un art pour ceux qui en font un métier.

Cet article m'a fait relire Quinault, et plus je l'ai relu, plus je sais gré à Voltaire de l'avoir vengé avec tant d'éclat des injustices de Boileau. Je persiste à croire qu'il n'y avait, dans le juge-

ment du satirique, que de l'erreur, et non de la mauvaise foi : il en était incapable par son caractère; et sa haute réputation, bien supérieure à celle de Quinault, surtout en ce temps-là, le mettait au-dessus de l'envie. Mais l'erreur fut réelle: elle tenait, je crois, à ce que Boileau, qui réprouvait le genre de l'opéra en lui-même, non-seulement en morale, mais en poésie, jugea très-légèrement ce qui n'avait pour lui aucun charme, et ce qui ne lui semblait pas mériter son attention. Il ne vit pas que ce genre, nécessaire pour un spectacle de musique, n'était point du tout méprisable, quoique la musique même le mît au second rang; et il sentit encore moins, que Quinault était précisément l'homme de ce genre. Il allait bien jusqu'à dire qu'il *excellait à faire des vers bons à être mis en chant*, et cela est vrai; mais il en concluait à peu près que ces vers ne pouvaient pas être bons à lire, et il avait tort. En poésie, comme dans tous les arts d'imitation, il y a encore autre chose que le grand, le fort, le sublime : c'est là ce qui est au premier degré, je l'avoue, et c'est encore un mérite presque unique dans Quinault, de n'y avoir pas été tout-à-fait étranger, comme il l'a prouvé dans plusieurs morceaux devenus fameux, même dans ce premier genre. Mais dans celui qui est proprement le sien, il a été très-près et beaucoup plus près de la perfection qu'aucun de ses rivaux ou de ses

successeurs. Les caractères de sa versification sont bons en eux-mêmes et lui sont propres : c'est assez pour être un maître dans son école, quoique cette école ne soit pas la première. Tout n'est pas, en peinture, Raphaël et Michel-Ange; mais la place du Titien est encore bien belle. Une élégance aisée, noble et gracieuse, de l'esprit et du sentiment, du goût et du nombre, ce sont là certainement des attributs très-distingués, et ce sont ceux de Quinault. Pour tout dire, en un mot, il est vraiment le poëte des Grâces, et ce titre ne sera jamais le dernier.

## SECTION II.

Roy, Pellegrin, Bernard, La Bruère.

Parmi ceux qui occupèrent la scène lyrique dans notre siècle, et dont, pour la plupart, les noms sont oubliés comme les ouvrages, Roy se fit remarquer plus avantageusement lorsqu'il donna *Callirhoé*, regardée encore aujourd'hui comme un des meilleurs poëmes du genre. *Philomèle*, *Bradamante*, *Hippodamie*, *Creüse*, qui l'avaient précédée, n'ont rien qui mérite qu'on en fasse mention; mais *Sémiramis*, qu'il fit paraître six ans après, en 1718, vaut pour le moins *Callirhoé*, et me paraît même supérieure. Ces deux ouvrages sont restés dans la première classe de nos tra-

gédies-opéras : c'est, en ce genre, tout ce que l'auteur a fait de bon. Mais, dans celui de l'opéra-ballet, il a aussi *les Élémens* et même *le Ballet des Sens*, au moins dans deux actes, qui ont conservé des droits à l'estime publique.

On s'aperçoit que cet écrivain, dont les productions sont très-nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature, qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versification est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrangement; et il est assez singulier que deux hommes qui avaient très-peu d'oreille, La Motte, et Roy surtout, se soient appliqués si long-temps à l'un des genres qui en demandent le plus. Il y a cette différence, que La Motte parut y plier la sienne beaucoup plus aisément que Roy; car c'est dans ses opéras que le premier a beaucoup moins laissé voir le défaut d'oreille que dans ses autres écrits. Au contraire, il règne généralement dans ceux de Roy, qui n'est parvenu à donner enfin à sa versification un peu plus de souplesse et de liant que dans le très-petit nombre de poëmes dont je vais parler : encore n'a-t-il guère été jusqu'à la douceur que dans un morceau de *Vertumne*. La facilité lui est si étrangère, qu'elle ne se montre jamais chez lui, pas même dans ces petits vers de toute mesure qui composent les divertissemens, et à qui l'on est convenu, ce semble, en faveur de l'agrément des airs, de

passer un certain degré de faiblesse, qui doit au moins être racheté par un peu de facilité. Ceux de Roy sont à la fois durs et plats, et ne le sont pas même médiocrement : c'est peut-être ce qu'il y a de plus mauvais dans ces sortes de paroles, qui sont quelquefois des vers et de jolis vers chez Quinault, dont l'exemple, en cela comme tout en le reste, a été trop peu suivi.

Mais si Roy est dénué de facilité et de douceur, il ne manque ni de force ni de noblesse dans ce qu'il a laissé de bon. Le sujet de sa *Callirhoé* est intéressant et bien conduit, et n'a guère d'inconvénient que dans le dénoûment, où le sacrificateur Corésus, personnage assez odieux jusque-là, et qui a fait les malheurs et les dangers de la famille royale et du peuple de Calydon, finit cependant par un dévouement héroïque, en se donnant la mort plutôt que de sacrifier son rival, dont le sort est entre ses mains. La situation en elle-même est tragique et théâtrale, comme toute l'action de la pièce, tirée des *Achaïques* de Pausanias. Callirhoé, princesse de Calydon, doit, par l'ordre des dieux, épouser le grand-prêtre de Bacchus, issu du sang des rois, et que le vœu du peuple appelle à hériter du trône; mais elle aime Agénor, prince du même sang, et quelques efforts qu'elle fasse d'abord pour soumettre l'amour au devoir, l'amour l'emporte, et le grand-prêtre Corésus est refusé. Irrité des refus de la princesse

qu'il aime éperdûment, il implore la vengeance de Bacchus, qui éclate sur les Calydoniens par des fléaux horribles. On consulte l'oracle, qui répond que le sang de Callirhoé peut seul apaiser la colère des dieux, et doit couler sur les autels, à moins qu'une autre victime ne s'offre à sa place. Agénor ne balance pas, et Corésus, sacrificateur, se trouve ainsi le maître de se défaire d'un rival sans qu'on puisse même accuser sa vengeance, légitimée par un oracle; mais il est sûr aussi de perdre sans retour Callirhoé, qui certainement, quoi qu'il arrive, n'épousera jamais le meurtrier de son amant. Ce nœud est dramatique; mais comment le trancher? Corésus, que le poëte a eu soin de représenter moins cruel de caractère que forcené de jalousie, vient à l'autel sans avoir pris encore de résolution : les deux victimes y sont, se disputant la mort; le tableau est frappant, et l'attente est terrible. Corésus, témoin de tout l'amour qu'Agénor et Callirhoé montrent en ce moment l'un pour l'autre avec plus de vivacité que jamais, s'écrie :

Ciel! en les immolant je ne puis les punir!

Le mot est vrai, et le vers est beau.

CALLIRHOÉ ET AGÉNOR.

Frappe, voilà mon cœur. Qui peut te retenir?

CORÉSUS.

Agénor, j'applaudis à l'ardeur qui t'anime.
J'honore ta vertu : tes vœux seront contens.

CALLIRHOÉ.

Je frémis... achève, il est temps.

Corésus sépare les deux amans, et saisissant le glaive :

Arrêtez, c'est à moi de choisir la victime.

Il se frappe.

. . . . . . . . . . . . Je sauve vos jours;
De vos malheurs, des miens je termine le cours.
(*A Callirhoé.*)
Vous pleurez! Se peut-il que ce cœur s'attendrisse?
Je meurs content... mes feux ne vous troubleront plus.
Approchez... en mourant que ma main vous unisse.
Souvenez-vous de Corésus.

Je ne crois pas qu'un autre dénoûment fût possible, à moins d'employer une machine d'opéra, une intervention divine, qui, dans des situations si fortes, paraîtrait froide; ce qui est le plus grand de tous les défauts. Mais il y en a un autre ici et très-réel, c'est que le personnage, haï jusque-là, devient sans contredit le premier, et attire sur lui toute la pitié et tout l'intérêt, par un des traits de l'héroïsme qui est peut-être le plus rare: car il est tout autrement aisé de se sacrifier pour ce qu'on aime, quand on est aimé, que quand on ne l'est pas. Il arrive de là que ce dénoûment mêle une impression triste et affligeante au sentiment de plaisir que doit produire le bonheur des deux

personnages aimés. Peut-être les grands développemens que la tragédie seule comporte auraient pu préparer un peu davantage cette catastrophe, et en modifier les effets; mais je doute que, dans tous les cas, on pût remédier tout-à-fait à cet inconvénient de la situation donnée, que je n'observe pas comme une faute, mais comme une imperfection inévitable, telle qu'en offrent quelquefois les plus belles situations du théâtre.

On a remis de nos jours cet opéra, avec une nouvelle musique qui n'eut aucun succès; il doit en avoir dans tous les temps, quand la musique sera bonne, et aujourd'hui surtout que l'on tâche de rapprocher l'opéra de la tragédie, et beaucoup plus, je crois, qu'il ne faut. Quoi qu'il en soit, le dialogue et les vers ne sont pas en général au-dessous du sujet, au moins pour le sentiment et la pensée; car le nombre et la tournure se sentent encore trop souvent de cette pénible facture, plus désagréable peut-être dans les vers mêlés que dans les alexandrins. Voici, par exemple, un bien mauvais récit :

Les rebelles vaincus fuyaient *devant nos traits*.
Malgré mon sang versé, jusqu'au fond des forêts
La victoire m'entraîne.
Je tombe : je trouvai d'heureux et prompts secours.
*Par le temps et les soins* je respirais à peine :
J'apprends qu'à Corésus vous unissez vos jours.

*Je respirais par le temps.... fuyaient devant nos*

*traits....* il n'en faut pas davantage pour reconnaître un écrivain étrangement gêné par la mesure et la rime.

Un amant malheureux et tendre
D'une erreur qui lui plaît aime à s'entretenir :
Mais que de pleurs à répandre
Quand il faut *en revenir.*

*En revenir* est bien plat; y *renoncer* était le mot convenable, et, de plus, il fallait le rapprocher davantage de l'*erreur*, et ne pas interposer le substantif *pleurs*, qui embarrasse la construction.

Rien n'est plus malheureux que le mélange du prosaïsme et de la dureté, et Boileau savait encore quelque gré à Chapelain d'*un vers noble, quoique dur*; mais des vers tels que ceux-ci sont mauvais doublement :

J'ai souffert les plus rudes coups
Que puisse *craindre un cœur tendre.*
Quand le ciel me permet d'attendre
Un sort plus calme et plus doux,
Cruelle, démentez-vous
*L'espérance qu'il veut me rendre?*

Ces six vers ne sont qu'une prose rimée, où rien jamais n'avertit l'oreille qu'elle entend des vers, et où souvent même elle est blessée par des sons rudes. Je ne crois pas que, dans les scènes de Quinault, on trouvât une phrase de quatre vers qui fût ainsi dépourvue de nombre; mais ce dé-

faut devient encore plus sensible quand des vers mal tournés en rappellent d'autres qui le sont parfaitement. Agénor dit à Callirhoé précisément les mêmes choses qu'Achille à Iphigénie; mais les mêmes choses ne sont pas les mêmes vers.

CALLIRHOÉ.

L'autel est prêt : *j'y veux aller.*

AGÉNOR.

J'y cours : de Coresus *que le crime s'expie.*
On me *payera*[1] cher *de m'avoir fait trembler.*
*Le bûcher brûle*, et moi *j'éteins* sa flamme impie
Dans le sang du cruel qui veut vous immoler.
*Mes amis sont tout prêts; ils suivront mon exemple.*
J'attaquerai vos dieux, je *briserai* leur temple,
*Dût sa ruine* m'accabler.

La déclamation ou le chant peut réchauffer ces vers; mais la tournure en est froide par elle-même quand on les lit ; la gêne, le superflu, le vague, s'y font sentir partout. *Que le crime s'expie* ne vaut rien là, parce qu'il faut de l'expressif, du pittoresque, et non pas du moral. Cette phrase aussi, *on me payera de m'avoir*, etc., est trop contournée ; la fureur en vient plus vite au fait. *Le bûcher brûle* est dur et plat. Le présent *J'éteins*, que l'on croirait devoir être plus vif que le futur,

[1] L'usage est de faire ce mot de deux syllabes seulement pour éviter la valeur incertaine de la diphthongue, et l'on peut alors écrire ce mot avec un *y*, comme dans *plaidoyrie*, ou un *î* avec un chevron, *paîra*, *emploîra*, etc.

l'est ici beaucoup moins, parce que rien dans la phrase n'est lié par l'analogie des tours, et que les futurs sont entremêlés avec les présens, *on me payera, j'éteins, j'attaquerai.* Il fallait l'un ou l'autre de ces deux modes, et s'y tenir : ce redoublement des mêmes formes est dans la passion. Les *amis* et l'*exemple* sont à la glace : c'est bien de cela qu'il s'agit! *Je briserai leur temple* ne vaut rien, quoiqu'on dise *des tours brisées, des murs brisés :* c'est qu'alors on suppose un grand nombre de bras qui ont *brisé;* mais la disproportion se laisse trop voir dans un homme qui *brise un temple.* Il n'était pas difficile de mettre :

J'attaquerai vos dieux, renverserai leur temple.

*Renverser* présente ici un concours de forces que n'offre pas le mot *briser*, et la suppression du *je* rendait encore le vers plus vif. Que de remarques sur sept ou huit vers! C'est que le morceau était important, et que c'est une des occasions où l'on peut apprendre aux jeunes poëtes à quoi tient l'accord des choses et des expressions pour produire l'effet, et combien de sortes de fautes peuvent y nuire; c'est qu'enfin un homme qui n'était pas sans talent a voulu ici imiter un maître, et s'en est tiré en écolier. Cette Callirhoé qui nous dit : *J'y veux aller!* quelle froideur!

ACHILLE.

Vous allez à l'autel, et moi j'y cours, madame.

Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

*N'ont fumé :* il se garde bien de dire *n'auront fumé;* non : cela est déjà fait, *le sang fume* déjà. Voilà comme la passion s'exprime.

Le prêtre deviendra ma première victime;
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.

Voyez s'il n'est pas déjà au milieu des ruines, du sang et du carnage. Toutes ses expressions en sont pleines, et tout cela doit être dans les vers du poëte comme dans l'imagination de l'homme furieux. Si l'on n'a pas ce sentiment, jamais l'on ne sera grand poëte : c'est là le vrai secret, et nos petits docteurs du jour, qui font tant de bruit du technique des figures, ne se sont jamais douté que c'est la sensibilité de l'imagination et de l'âme qui a inventé ces figures et les invente encore, et que, sans elle, c'est bien inutilement qu'on en apprend l'artifice et qu'on en recherche l'emploi. Il arrive alors ce qui est si commun aujourd'hui : avec un tas de figures, on est à la fois bouffi et glacé, recherché et sec, emphatique et barbare.

L'opéra de *Sémiramis* n'a pas peu servi à Voltaire pour faire sa tragédie. C'est le même plan presque en entier; ce sont les mêmes rôles, les mêmes moyens; et pourtant la distance est immense entre les deux ouvrages, tant il y a loin

d'un bon opéra à une belle tragédie; car ici la disproportion des genres n'est pas moindre que celle des auteurs. Il n'en est pas moins vrai que l'une des deux pièces est à peu près moulée sur l'autre. Sémiramis ressent pour Arsane, qui est l'Arsace de Voltaire, cette espèce d'amour qui ne révolte point, quoique dans une mère pour son fils, parce qu'il laisse apercevoir une sorte de méprise où la nature se retrouve. Cette nuance était délicate et nécessaire : Crébillon n'en a pas eu la moindre idée; Roy l'a indiquée assez heureusement, et Voltaire a su la marquer :

Un penchant inconnu m'entraîne,
Plus puissant mille fois et moins doux que l'amour.

C'est ainsi que Sémiramis parle dans la pièce de Roy, jouée en 1718. Il est à remarquer que celle de Crébillon avait paru l'année précédente, et que Roy n'en prit rien et n'en pouvait rien prendre, car tout y est détestable; et Crébillon est ici au-dessous de Roy, autant que Roy est au-dessous de Voltaire. L'Azéma de celui-ci est exactement l'Amestris de l'opéra. Zoroastre, qui veut épouser Sémiramis, est Assur, et révèle à la fin la naissance d'Arsane, comme le grand-prêtre dans la tragédie. Ce rôle de Zoroastre est d'ailleurs très-convenablement placé, comme contemporain, et introduit fort à propos sur la scène cette magie dont il passe pour le premier auteur; en sorte que

le spectacle est adapté aux mœurs historiques et lié à l'action. C'est un art dont il faut tenir compte, d'autant plus que depuis Quinault on l'a souvent négligé. Il y a de l'intérêt dans les amours d'Arsane et de cette Amestris que Sémiramis sa rivale a condamnée à se dévouer au culte des dieux; ce qui forme un obstacle à son penchant pour Arsane, et développe en elle un caractère à la fois noble et sensible, et un mélange de tendresse et de résignation bien entendu et bien soutenu. Arsane tue sa mère sans la connaître, comme dans la tragédie, mais par un moyen assez usé, par un égarement tout semblable à celui d'Atys, et qui n'est pas à beaucoup près si bien amené : c'est peut-être le seul ressort faible de cette intrigue. Le tombeau de Ninus, dans Voltaire, est bien d'un autre effet et très-préférable, parce que cet effet est assez grand pour couvrir ce qui manque à la vraisemblance. Mais dans l'opéra, comme dans la tragédie, la cérémonie la plus imposante, celle où Amestris va prononcer ses vœux à l'autel, est interrompue par le tonnerre et des tremblemens de terre, et par un oracle équivoque qui appelle Amestris au tombeau de Ninus. Voltaire a tout fortifié et tout embelli; mais c'est le même nœud et le même dénoûment, le mariage d'Arsane avec Amestris, à qui Sémiramis laisse le trône, ainsi que dans la tragédie.

L'ouvrage de Roy qui lui a fait le plus de ré-

putation est le ballet des *Élémens*, sans doute parce qu'il y a plus d'originalité dans la conception, et surtout parce qu'il y a des morceaux de poésie qui ont mérité d'être retenus; ce qui ne lui est pas arrivé dans ses tragédies-opéra. C'était une idée neuve et ingénieuse, très-analogue d'ailleurs à la nature de ce spectacle, que d'attacher à chacun des *Élémens* une petite action qui en offrît quelques rapports; et la mythologie était ici bien plus heureuse et plus dramatique que l'allégorie, espèce de fiction qu'il est rare de garantir de la froideur. Le poëte a tout pris dans la fable, ou presque tout; car, même dans l'acte du *Feu*, le seul où il ait pris de l'histoire un personnage de Vestale qui, en s'oubliant avec un amant, laisse éteindre le feu sacré, c'est encore l'Amour qui vient le rallumer, et les sauve ainsi tous deux; ce qui donne un dénoûment mythologique. L'acte de l'*Air*, Ixion, amoureux de Junon et foudroyé par Jupiter, ne me semble pas un sujet aussi bien choisi que les autres : un coup de foudre est une catastrophe un peu rude pour le crime le plus léger de tous à l'Opéra, celui d'aimer une déesse. On ne voit à ce théâtre que des déesses à qui la tête tourne pour des mortels très-ordinaires, sans en excepter la chaste Diane, qui devient folle du berger Endymion, seulement parce qu'il est joli, ce qui ne l'empêche pas de faire dévorer ce pauvre Actéon par ses chiens, pour avoir eu le malheur

de la voir très-innocemment dans le bain. Ce sont d'étranges créatures que ces déesses, et c'est souvent une étrange chose que la fable, moitié absurde et moitié morale. Il est vrai que Junon, autant qu'il m'en souvient, est la seule à qui les poëte n'aient pas donné d'amant, apparemment par respect pour le grand Jupiter; aussi l'ont-ils faite méchante comme une Furie. Ce n'est pas relever beaucoup la sagesse conjugale, qu'ils ont presque entièrement réduite à une jalousie enragée, et qui méritait d'être représentée sous une tout autre moralité.

L'acte de l'*Eau*, les amours du chantre Arion et de la nymphe Leucosie, et surtout celui de la *Terre*, les amours de Vertumne et de Pomone, sont ce qu'il y a de mieux fait dans ces fragmens lyriques. Les scènes des deux amans dans le dernier sont très-agréables, et ont quelque chose de l'esprit de La Motte et de la grâce de Quinault. On en peut juger par ce couplet de Vertumne :

Voyez dans ces vergers la source qui serpente :
Elle embrasse cent fois ces jeunes arbrisseaux.
Unie avec l'ormeau, cette vigne abondante
S'élève et croît sur ses rameaux;
Cette autre sans appui demeure languissante.
Ces palmiers amoureux s'unissent en berceaux.
C'est le plaisir d'aimer que le rossignol chante.
Ces ondes et ces bois, ces fruits et ces oiseaux,
Tout vous est de l'amour une leçon vivante.

C'est bien ici qu'on peut observer ce que vaut

l'élégance et le nombre. Rien de plus commun que tout le fond de ces pensées, et rien de plus connu que ces vers que j'ai entendu citer mille fois, parce que l'expression a du charme. Un morceau d'un ordre d'idées et d'un mérite fort supérieur, c'est ce début du prologue qui sera toujours admiré (c'est le Destin qui parle):

Les temps sont arrivés; cessez, triste chaos.
Paraissez, élémens; dieux, allez leur prescrire
Le mouvement et le repos :
Tenez-les renfermés chacun dans son empire
Coulez, ondes, coulez. Volez, rapides feux.
Voile azuré des airs, embrassez la nature.
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure.
Naissez, mortels, pour obéir aux dieux.

La tournure simple et précise du dernier vers a quelque chose de sublime, quoique l'idée nous soit très-familière : tant les anciens avaient raison d'attacher un grand prix à l'arrangement des mots et à la coupe des vers.

Les apostrophes sont ici fort multipliées, et j'avoue que cette forme de phrase est en poésie la plus facile de toutes; mais elles sont ici à leur place : c'est l'expression naturelle du pouvoir qui commande pour créer. Il n'en est pas de même de la plupart des monologues que j'ai sous les yeux : l'apostrophe y est prodiguée avec une profusion inexcusable; et de toutes les causes d'ennui qui rendent si fastidieuse la lecture d'un recueil

d'opéras, celle-là n'est sûrement pas la moindre. Il se peut que cette construction parût favorable à l'ancienne musique, dont les procédés étaient généralement beaucoup trop uniformes ; mais ce n'est pas une excuse pour les poëtes, car ce défaut n'existe point dans Quinault, dont les monologues ne tirent point leur agrément de l'apostrophe, non plus que ses dialogues ; et puisqu'il a su s'en passer, c'est qu'il avait plus de ressources que ses successeurs. Ceux-ci semblent n'en avoir pas d'autres dès qu'ils veulent faire un morceau d'effet, au point qu'à tout moment ils coupent la scène même pour faire une espèce d'*aparté* en apostrophe, ce qui, du moins à la lecture, ôte toute vérité au dialogue. Quant aux monologues, on jurerait que c'en est une loi, tant ils y sont fidèles ; et sur cent monologues, je ne sais si l'on en trouvera deux qui ne commencent et souvent même ne se continuent par des apostrophes. Cette figure est belle et musicale, quand l'usage en est ménagé et naturel, et personne ne sera blessé qu'un amant, dans un rendez-vous de nuit, chante, comme Roland :

O nuit! favorisez mes désirs amoureux, etc.

Mais, qu on ne puisse pas former une plainte ou un désir sans s'adresser à toute la nature, aux *rochers*, aux *vents*, aux *fleurs*, aux *déserts*, aux *jardins*, aux *torrens*, aux *retraites*, aux *bois*,

aux *forêts*, etc., etc.; qu'une femme parle toujours à ses *yeux*, à ses *soupirs*, à ses *regrets*, à ses *feux*, et même à sa *bouche*, c'est une insupportable monotonie. Roy, en particulier, à qui ses apostrophes des *Élémens* avaient réussi, ne s'en fit pas faute dans le *Ballet des Sens*, qui eut aussi du succès, et qui n'est pas sans mérite, quoique bien inférieur aux *Élémens*. Voici d'abord le Soleil :

Enchantez mes regards, objets délicieux;
Vous me dédommagez du séjour du tonnerre.
Brillez, naissantes fleurs : vous êtes à la terre
Ce que les astres sont aux cieux.
Coulez, ruisseaux, amans de la verdure.
Chantez, oiseaux, chantez, peuple toujours heureux.
C'est vous dont je reçois l'offrande la plus pure :
Le plaisir n'éteint point vos feux.
Passez dans mon cœur amoureux,
Charme que je répands sur toute la nature.

Les deux derniers vers sont fort beaux : il y a dans les autres de l'esprit et de la tournure; et ce morceau, l'un de ceux qu'on a loués dans cet opéra, n'a d'autre défaut que l'uniformité de cinq apostrophes consécutives. Mais ce n'est rien encore, et immédiatement après suit un autre monologue, celui d'Iris, taillé sur le même patron, et qui n'a pas les mêmes beautés :

Vents furieux, cessez votre guerre funeste;
Qu'un calme heureux règne dans l'univers;
Que mes douces splendeurs *éteignent* les éclairs.

Torrens qui descendez de la voûte céleste,
Arrêtez; demeurez suspendus dans les airs.
Vous, ormeaux, relevez vos languissans feuillages.
Oiseaux, intimidés à l'aspect des orages,
Volez, reprenez vos concerts;
J'aime à recevoir vos hommages.

C'est là le cas de parodier les vers de la satire[1]:

Aimez-vous l'apostrophe? on en a mis partout.
Ces refrains redoublés sont d'un merveilleux goût.

Mais à cette espèce de stérilité se joint encore la plus froide affectation, quand la douleur, la passion, le désespoir, semblent n'avoir d'autre langage que celui-là; et c'est ici que la monotonie est encore surchargée de ridicule. On passe à Chimène de dire une fois: *Pleurez, pleurez mes yeux*; il y a là un cri de désolation; et d'ailleurs les *yeux* jouent un si grand rôle dans l'histoire de l'amour et de la beauté, les femmes qui ont de beaux yeux en sont si souvent occupées presque autant que leurs amans, que l'apostrophe à leurs yeux paraît assez naturelle. J'entendrai même assez volontiers la fille de Jephté, dans cet air si connu:

Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi,

1 Aimez-vous la muscade? on en a mis partout.
Ah! monsieur, ces poulets sont d'un merveilleux goût.

(Boileau.)

Il y a là quelque chose de touchant; mais il ne faut pas non plus parler à *ses yeux* à tout propos; il ne faut pas dire encore plus froidement,

> Éclatez, mes tristes regrets[1];

car il n'y a nulle raison de parler à ses *regrets*; c'est le moyen qu'ils ne disent rien aux spectateurs : jamais celui qui les sent véritablement n'a songé à les interpeller. C'est encor pis de dire, même en chantant :

> C'est trop vous faire violence,
> *Éclatez, mes soupirs* trop long-temps retenus[2].

Des *soupirs* n'*éclatent* point; et qui est-ce qui s'avise de s'adresser ainsi à ses *soupirs*? Et que dirons-nous de ces éternelles confidences faites aux *beaux lieux* qui, à l'Opéra, reçoivent toujours le premier aveu des princesses? Sans doute, si les arbres avaient des oreilles comme au temps d'Orphée (*auritas quercus*), ils entendraient souvent de ces secrets-là, qui s'échappent de cent manières sans y penser; mais on ne leur fait pas des déclarations arrangées; on ne leur dit pas :

> Témoins de mon indifférence,
> *Lieux charmans, apprenez mon secret en ce jour :*

[1] Dans *Castor et Pollux*.
[2] *Iphigénie en Tauride*.

Quand je bravais l'Amour et sa puissance,
Je ne connaissais pas Almanzor et l'Amour.

Rien n'est plus froid que d'*apprendre son secret en ce jour à des lieux charmans, témoins de l'indifférence*. Ce n'est pas ainsi qu'on *apprend ce secret*-là, même à des *lieux charmans*, qui n'en rediront rien. S'ils redisaient quelque chose, ce serait un nom souvent répété, ou des plaintes qui ne s'adresseraient point à eux. On aurait tort d'accuser la musique de refroidir ainsi le sentiment par des formules de convention : elle sait le rendre bien quand il parle bien, pourvu qu'il ne parle pas long-temps : c'est la différence de la musique à la poésie, et de la tragédie à l'opéra, et il y en a bien d'autres. On ne peut pas alléguer non plus que, si toutes ces princesses *apprennent leur secret* aux *lieux charmans*, c'est faute d'avoir à qui parler, comme on pourrait le croire : non; elles ont, comme dans la tragédie, des confidentes qui ne sont là que pour les écouter, et le mauvais goût reste sans excuse.

Je ne parle pas de ces maximes d'amour qui sont l'invariable texte de tous les airs de divertissement, et qui, retournées en mille manières, n'ont presque jamais le petit mérite de l'être au moins passablement. C'est, entre autres choses, ce déluge de fadeurs et de mauvais vers qui avait indisposé Boileau contre l'opéra; et là-dessus, en vérité, il n'avait que trop raison. Quinault du

moins flattait assez souvent l'oreille, même dans ses paroles de ballet, par la singulière facilité de ses tournures. Mais depuis il faut absolument que les musiciens n'aient demandé autre chose aux faiseurs d'opéras que des *règne*, des *vole*, des *lance*, des *enchaîne*, etc., pour faire des roulades; n'importe à quel prix; et pourvu que les *cœurs* et les *ardeurs*, et les *amours* et les *beaux jours*, amènent des rimes, les faiseurs ne paraissent pas du tout s'être souciés ni de la pensée ni du vers.

Le seul opéra où l'on se soit passé de ces sornettes rimées est celui de *Jephté*, où elles ne pouvaient guère se trouver, il est vrai, sans former une très-forte disparate avec le sujet; et pourtant il en faut avoir gré à l'auteur. Tel est l'ascendant de la mode, que, s'il eût voulu mettre la législation de Cythère à côté du Décalogue, je ne crois pas qu'on l'eût trouvé mauvais. Le bon abbé Pellegrin, qui fut sage cette fois, n'était pas d'ailleurs plus avare qu'un autre de cette galante doctrine dans les nombreux opéras qu'il a laissés, et qui ne sont pas plus mauvais que la plupart de ceux que nous avons. Je présume aisément qu'*Hippolyte et Aricie*, qui fut le brillant début de Rameau, dut sa grande vogue au musicien; mais *Jephté* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin; mais il

suffit pour le venger, aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhomie et de sa pauvreté (qui ne devaient pas être des objets de ridicule), et surtout d'après la mauvaise farce[1] où le comédien Legrand eut l'impertinence de le livrer à la risée publique, sous le nom de M. de La Rimaille, et sous un habit beaucoup trop reconnaissable. C'était une indécence scandaleuse et un attentat à l'existence morale des citoyens que jamais la police n'aurait dû permettre. J'avoue qu'il y avait une autre espèce d'indécence à ce qu'un ecclésiastique travaillât pour l'Opéra, et peut-être l'un de ces deux scandales servit à punir l'autre; mais le farceur satirique n'en avait pas plus la pensée que le droit, et c'est la pauvreté de Pellegrin qu'il joua sur la scène; quoique cette pauvreté même et l'usage qu'il faisait de ses gains au théâtre fussent précisément ce qui aurait pu lui fournir une excuse, s'il pouvait y en avoir à l'oubli d'un devoir essentiel. C'est au soulagement de ses parens, encore plus indigens que lui, qu'il consacrait le profit de ses pièces, qui réussirent souvent sur plus d'un théâtre, quoique aujourd'hui disparues comme tant d'autres. C'était un homme plein de candeur, de bonté et de probité; et ces titres, en tout temps respectables, ne sauraient

[1] *La Nouveauté.*

être trop rappelés dans le nôtre. Parmi toute cette foule si vaine et si étourdie de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephté*. Le sujet n'était pas sans difficultés; elles sont vaincues avec beaucoup d'art : la pièce est très-sagement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'Opéra. Le succès en fut très-grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse, nouvelle sur ce théâtre, dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni de sentiment; il a même de temps en temps de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très-judicieux entre la passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël. C'est ce caractère d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poëte un dénoûment d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Écriture nous a laissés sur le sort de la famille de Jephté permettait de chercher le vraisemblable, et d'écarter l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée. Ammon veut enlever Iphise du temple à force ouverte, et est secondé par une troupe d'Hébreux que la pitié pour Iphise a égarés et rendus rebelles. Jephté, comme juge d'Israël, se met en devoir de les repousser, quoique son cœur soit

déchiré par la douleur paternelle. Mais le grand-prêtre Phinée lui dit :

. . . . . . . . . . . . . . . . 'L'Éternel offensé
A-t-il besoin qu'un mortel le seconde?
D'un seul de ses regards tout sera terrassé,
Tout sera mis en cendre.
Le ciel s'ouvre, j'en vois descendre
Le ministre de sa fureur.
(*Aux rebelles.*)
Malheureux! frémissez d'horreur.
Esprit de feu, lance la foudre,
Venge ton Dieu, sers son courroux,
Réduis ses ennemis en poudre;
Mais sur des cœurs soumis ne porte point tes coups.

La foudre écrase Ammon et les siens, et la terre les engloutit. Iphise s'approche de l'autel :

Je meurs : mon sort est trop heureux.
Si j'ai trahi le ciel par de coupables feux,
La gloire de ma mort en secret me console.
Grand Dieu, je descends au tombeau,
Mais j'y porte un cœur tout nouveau,
C'est à vous seul que je l'immole.

Au moment où Phinée présente le couteau sacré à Jephté, qui recule d'épouvante, le tonnerre gronde, et Phinée s'écrie :

Quel bruit!... tout frémit comme moi.
Le Dieu qui fait trembler et le ciel et la terre,
Tel qu'au mont Sinaï, par la voix du tonnerre,
Va-t-il faire entendre sa loi?
Écoutons... Quel bonheur! il me parle, il m'inspire;
Je le vois qui suspend le trait prêt à partir...

C'en est fait, sa colère expire...
(*A Iphise.*)
C'est le prix de ton repentir.

Ce n'est pas là un dénoûment vulgaire; il est fondé sur les idées dominantes dans la pièce, et tiré du caractère du personnage; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit. Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephté, qui ouvre le cinquième acte : c'est à peu près la mesure du degré où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier :

Seigneur, un tendre père, à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance :
Ah! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater!
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime;
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir;
Mais, hélas! mon serment n'en est pas moins un crime.

*Jephté* fut représenté en 1732, et ce fut en 1737 que parut *Castor et Pollux*, regardé jusqu'à ces derniers temps comme le chef-d'œuvre du théâtre lyrique. C'était du moins celui de Rameau, dont la musique commençait à l'emporter sur celle de Lulli, et a depuis fait place elle-même à celle que les Italiens nous ont apportée. *Castor*

dut aussi cette prééminence dont il a long-temps joui au plus parfait ensemble de tous les accessoires qui font le charme de ce spectacle. C'était tout ce qu'il y avait de plus brillant et de plus varié dans la partie pittoresque : l'Enfer, l'Élysée, l'Olympe, la pompe des jeux, celle des funérailles, l'appareil militaire, tout y était réuni sans être déplacé, et de la plus belle exécution ; et relevé encore par la musique des chœurs et celle des ballets, dans laquelle Rameau, au jugement de l'Europe entière, n'a point été surpassé. Enfin le poëme lui-même était d'un mérite très-distingué, et, sans égaler ceux de Quinault, plaçait sans contredit l'auteur parmi les poëtes qui ont le mieux traité ce genre de drame. On a déjà vu que personne n'avait su mieux encadrer tous les embellissemens et tous les différens effets qu'il comporte; mais de plus il sut les attacher à un fond dramatique, et donner à sa pièce une sorte d'intérêt assez nouveau sur ce théâtre, mais en même temps assez fort pour se passer de la mollesse séduisante qui fait presque toujours celui de l'opéra. Ici l'amour est héroïque, et veut sans cesse se sacrifier à l'amitié, sans pourtant devenir froid; et cela seul était déjà d'une espèce de talent qu'on n'aurait pas attendu de l'auteur de *l'Art d'aimer*. Rien n'est doucereux dans cet opéra : tout y est noble à la fois et iutéressant. La réciprocité des sentimens et des sacrifices entre les deux frères

rivaux est balancée et soutenue de manière que l'un n'est jamais trop petit devant l'autre, et que l'amitié n'efface pas l'amour, quoique toujours prête à en triompher. C'est là un mérite pour les connaisseurs, qui seuls peuvent l'apprécier, et c'est aussi ce qu'ils estiment le plus dans ce bel opéra, dont la conception et la coupe ne sont guère susceptibles que d'éloges, excepté peut-être le rôle de Phœbé, si peu nécessaire à la pièce, qu'elle finit sans qu'on sache même ce que cette Phœbé est devenue. Il n'était pas besoin de donner à Télaïre cette rivale dont l'amour et la haine ne produisent rien. Il était très-inutile qu'elle *disposât des fureurs de Lyncée;* il n'en résulte qu'un mauvais vers : il valait mieux en faire trois ou quatre pour nous apprendre au moins quel est ce Lyncée, et d'où viennent ses *fureurs*; et, pour amener la mort de Castor, tué dès le premier acte, il suffisait que Lyncée fût annoncé comme son rival. Amoureux de Télaïre, il n'a nul besoin que Phœbé dispose de lui, et c'est assez de son amour pour armer sa vengeance. Phœbé n'est pas moins inutile dans ses enchantemens très-gratuits pour tirer Castor des enfers, puisque Mercure vient aussitôt les interrompre, et lui apprendre que cette gloire est réservée à Pollux. Il y a d'ailleurs assez de spectacle dans la pièce pour qu'on n'y regrettât pas cette ébauche de magie. Il est vrai que la proposition que Phœbé fait

à sa sœur de retirer Castor des enfers, pourvu que Télaïre renonce à lui, donne occasion à celle-ci d'immoler son amour pour faire revivre ce qu'elle aime. Mais je répondrai encore que la pièce présente assez de ces dévouemens, qui même en sont le fond, pour n'y pas ajouter celui-là, que l'on trouve dans d'autres opéras précédens, et beaucoup mieux placé; qui n'est ici qu'instantané, et n'a aucun résultat dans l'action (ce qui est toujours un défaut), et qui enfin n'est qu'une ressemblance peu avantageuse dans un ouvrage d'ailleurs neuf et original dans tous ses moyens. C'est même ce mérite rare qui peut justifier une critique que je trouverais moi-même trop sévère pour un genre qui l'est beaucoup moins que la tragédie, si le plan de *Castor*, excellent dans tout le reste, ne provoquait la sévérité à force d'estime; et c'est dire assez que cette censure rigoureuse ne se rapporte qu'à la théorie de l'art, sans que cette faute, très-peu sensible au théâtre, et comme perdue dans la foule des beautés, entraîne aucune conséquence contre l'ouvrage ni contre l'auteur.

Ces mêmes connaisseurs, qui font tant de cas du plan de *Castor*, trouvent le style susceptible de reproches un peu plus graves, mais en reconnaissant d'abord qu'en général il a les caractères du talent, et qu'il y a beaucoup à louer dans la noblesse et l'élégance des pensées et des vers.

Le cri de la vengeance est le chant des enfers

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Jupiter dans les cieux est le dieu du tonnerre,
Et Pollux sur la terre
Sera le dieu de l'amitié.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

POLLUX.

Ah! laisse-moi percer jusques aux sombres bords;
J'ouvrirai sous mes pas les antres de la terre,
J'irai braver Pluton, j'irai chercher les morts
A la lueur de ton tonnerre.
J'enchaînerai Cerbère; et, plus digne des cieux,
Je reverrai Castor, et mon père, et les dieux.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

CASTOR.

J'irai sauver les jours d'une amante fidèle;
Je renaîtrai pour elle.
Mais puisqu'enfin je touche au rang des *immortels*[1],
Je jure par le Styx qu'une seconde aurore
Ne me trouvera pas au séjour des *mortels*.
Je ne veux que la voir et l'adorer encore,
Et je te rends le jour, ton trône et tes autels.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Séjour de l'éternelle paix,
Ne calmerez-vous point mon âme impatience?
L'amour jusqu'en ces lieux me poursuit de ses traits;
Castor n'y voit que son amante,
Et vous perdez tous vos attraits.

[1] *Mortels* et *immortels* ne peuvent rimer dans le style soutenu, et cette faute ne devait pas se trouver dans une versification soignée comme celle de Bernard. Il était facile de l'éviter, en mettant à la place :

Mais puisque enfin je touche aux honneurs éternels.

Que ce murmure est doux! que cet ombrage est frais!
De ces accords touchans la volupté m'enchante.
Tout rit, tout prévient mon attente;
Et je forme encor des regrets.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Mon frère et mes sermens m'attendent chez les ombres.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Je descends aux enfers pour oublier mes peines,
Et Castor renaîtra pour goûter vos plaisirs, etc.

Tout cela est bien écrit, quoiqu'en laissant quelquefois l'idée prochaine du mieux. Le dialogue est vif, ingénieux, animé, comme la marche de la pièce est rapide; mais on aperçoit de temps en temps des traces assez marquées de cette contrainte dans la phrase, et de cette recherche dans les idées et les expressions, que l'on retrouve dans les autres poésies de l'auteur; et de plus, le travail, trop ressenti dans ces vers, ne les sauve pas toujours des négligences qui ressemblent à la faiblesse.

Elle aura ses regrets; *je n'aurai que la peine*
D'espérer encor vainement.

*Peine* est ici pris pour tourment, et le mot en lui-même ne serait pas impropre; mais la phrase l'est, parce que *je n'aurai que la peine de....* est une phrase faite qui signifie *il ne m'en coûtera rien si ce n'est....*; et c'est ici un contre-sens. *Je n'aurai que la peine d'espérer* ne signifiera jamais en français, *je n'aurai que le chagrin d'es-*

*pérer* : ce sera toujours le contraire, et cette faute n'est pas excusable. Celle qui se rencontre quatre vers après l'est beaucoup plus ; ce n'est qu'une petite disconvenance dans le style lyrique ; mais c'en est une :

Tu vois ce que je crains : *voici ce que j'espère.*

Ce tour de phrase ne doit pas entrer dans la poésie chantée ; il est trop familier. Il était si aisé de mettre *apprends ce que j'espère !* C'est une faute de goût, et jamais celui de Bernard n'a été bien sûr.

Le chant de mademoiselle Arnould, celle des actrices de ce théâtre qui a eu le plus de grâce et d'expression, a contribué de nos jours à rendre fameux le monologue, *Tristes apprêts, pâles flambeaux* ; et la musique aussi contribuera sans doute à déguiser un défaut très-sensible dans ce morceau, qui d'ailleurs fait honneur au poëte comme au compositeur ; c'est ce vers :

Astres lugubres des tombeaux.

L'expression est belle et poétique ; partout où le poëte parlera, ce sera un beau vers : mais dans la bouche de Télaïre, d'une amante désespérée, il m'a toujours paru intolérable ; c'est un vrai contre-sens dans la situation, une de ces figures brillantes et froides, étrangères à la douleur, qui

n'en a jamais de cette espèce, une de ces fautes que Quinault n'aurait jamais commises. Je ne l'ai pourtant pas entendu relever, et je suis persuadé que c'est un effet de l'art du musicien, qui, en chargeant ce vers de demi-tons très-expressifs, a remis dans le chant le sentiment qui n'était plus dans les paroles.

Mais voyons cet autre monologue, ou plutôt cet hymne à l'amitié, où le poëte a été plus personnellement loué.

Présent des dieux, doux charme des humains,
O divine amitié! viens pénétrer nos âmes.
Les cœurs éclairés de tes flammes
Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins:
C'est dans tes nœuds charmans que tout est jouissance;
Le temps ajoute encore un lustre à ta beauté;
L'amour te laisse la constance,
Et tu serais la volupté,
Si l'homme avait son innocence.

Les trois vers du milieu, *C'est dans tes nœuds charmans, etc.*, et surtout le dernier,

L'amour te laisse la constance.

sont ici ce qu'il y a de mieux, et l'on ne peut qu'y applaudir. Mais tout le commencement me paraît faible, et le trait de la fin, qu'on a toujours préconisé, me paraît une énigme. Passons sur les *flammes* de l'amitié, que je voudrais réserver pour l'amour; car, sans cela, comment le

distinguerez-vous de l'amitié? Voltaire s'est servi du même mot, mais en le modifiant fort à propos.

> Henri de l'amitié sentit les nobles flammes.

L'épithète sépare tout de suite ces *flammes*-là de celles de l'amour, et dès-lors il n'y a rien à dire. Ailleurs il dit de l'amitié, en l'opposant à l'amour :

> Touché de sa beauté nouvelle,
> Et de sa lumière éclairé.

L'expression est juste et beaucoup meilleure qu'*éclairé de ses flammes*. Mais j'ai dit *passons,* parce qu'on peut opposer à cette critique un usage du mot de *flammes*, appliqué en poésie, quoiqu'un peu légèrement, à beaucoup de choses morales, ce qui fait une sorte de prescription. Je blâmerais beaucoup plus ce vers :

> Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.

La phrase ne rend pas bien la pensée, précisément parce qu'elle dit ce qui est trop vrai ; il est trop sûr qu'*avec des plaisirs purs* on *n'a que des jours sereins :* il fallait tourner cela autrement. Mais que veut dire :

> Et tu serais la volupté,
> Si l'homme avait son innocence.

J'avoue que je l'ai cherché sans pouvoir le deviner.

Je conçois bien qu'on a cru l'entendre, en y voyant confusément un air de moralité et une *volupté* épurée; mais au fond l'auteur n'a rien dit qui puisse s'expliquer raisonnablement. Dans toute hypothèse quelconque, dans tous les cas possibles, la *volupté* proprement dite, et dans le sens absolu qu'elle a dans cette phrase, où rien ne la modifie, la *volupté* ne peut être essentiellement que dans l'union des deux sexes, et c'est (pour le dire en passant) une admirable disposition d'une Providence bienfaitrice, d'avoir attaché le plus grand des plaisirs au dessein le plus important, celui de la reproduction de l'espèce. Or, dans quelque état d'*innocence* que fût resté l'homme, à coup sûr jamais l'*amitié* n'aurait été et ne pouvait être cette *volupté*, puisque le sentiment le plus pur, joint à l'attrait du sexe, sera toujours tout autre chose que l'amitié, et l'on peut dire même quelque chose encore de plus sacré que l'*amitié*, puisqu'il n'y a point d'ami à qui l'homme doive autant qu'à son épouse, à la mère de ses enfans, point d'*amitié* qui donne le même bonheur. Il n'y a donc dans ces vers qu'une fausse exaltation, une idée vide de sens. Il est assez singulier que cette discussion philosophique vienne à propos d'un opéra; mais il est clair que c'est la faute des vers où l'auteur a mis fort mal à propos une fort mauvaise philosophie. Au reste, ces vers sont tournés élégamment, la musique en est gra-

gieuse, la pensée a un grand air de morale, et c'est plus qu'il n'en faut pour applaudir volontiers ce qu'on n'est pas trop sûr de comprendre.

Le *Dardanus* de La Bruère, qui a réussi également dans les mains de Rameau lors de sa nouveauté, et de nos jours dans celles de Sacchini, est fondé presque entièrement sur le merveilleux de la magie; et il faut même s'y prêter beaucoup pour supposer qu'à l'aide d'une baguette Dardanus paraisse Isménor aux yeux d'Iphise, qu'il aime, et dont il est aimé. En général il faut éviter, le plus qu'il est possible, que le merveilleux de l'imagination soit démenti par les yeux; mais l'auteur, qui hasarda cette fiction déjà plus d'une fois employée, la racheta par le singulier effet de la situation, où une jeune princesse, qui croit implorer contre un amour secret et combattu le secours d'un puissant magicien, avoue, sans le savoir, toute sa tendresse à celui même à qui elle voudrait le plus la cacher. La scène d'ailleurs est bien faite, et offre des traits et des tournures de sentiment:

Vous ouvrez les tombeaux, vous armez les enfers;
Vous pouvez d'un seul mot ébranler l'univers.
A cet art si puissant est-il rien d'impossible?
Et s'il était un cœur trop faible, trop sensible,
En des funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous?...

Vous aimez! O ciel! qu'ai-je entendu?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Si vous êtes surpris en apprenant ma flamme,
De quelle horreur serez-vous *prévenu*,
Quand vous saurez l'objet qui règne sur mon âme?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
(*A part.*)
Je tremble, je frémis... Quel est votre vainqueur?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Le croirez-vous? ce guerrier redoutable,
Ce héros qu'à jamais la haine impitoyable[1]
Devait éloigner de mon cœur...
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Achevez... Dardanus?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Lui-même.
D'un penchant si fatal rien n'a pu me guérir.
Jugez à quel excès je l'aime,
En voyant à quel point je devrais le haïr.
Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire;
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour:
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

On sait que l'air, *Arrachez de mon cœur*, était un des morceaux les plus renommés dans la musique française, qui malgré les pas qu'elle avait faits avec Rameau, n'était guère encore dans les meilleures scènes qu'une belle déclamation notée, quoique déjà plus savante et plus variée que celle de Lulli. Mais ce qu'on ne surpassera point, c'est le jeu de cette même actrice que je viens de citer, et qui était surtout admirable dans cette scène : ceux qui l'ont vue n'ont pu oublier

[1] Dardanus est l'ennemi de son père.

avec quelle perfection elle chantait ce mot, *lui-même*, dont tous les sons étaient tremblans sans cesser d'être agréables, et mouraient sur ses lèvres sans être perdus pour l'oreille. Je ne crois pas qu'on me reproche ces louanges, que j'aime à donner dans l'occasion à des modèles que nous avons perdus : ces louanges ne sont point la satire des sujets qui les ont remplacés; mais ce genre de talent ne laisse que des souvenirs, et, au défaut de monumens, il ne faut pas leur refuser un tribut qui n'est pas seulement une justice et une reconnaissance, mais aussi un objet d'émulation.

*Dardanus*, comme on peut le voir, ne manquait pas d'intérêt, quoique les moyens en fussent un peu forcés. Mais ce qui appartenait davantage au talent, ce qui fit regretter les espérances que donnait l'auteur, enlevé avant quarante ans, c'est le ton de versification vraiment dramatique, qui se fit remarquer dans quelques morceaux, et principalement dans la dernière scène. Au moment où les cris d'un peuple furieux demandent la mort de Dardanus, devenu, par son imprudence, prisonnier de Teucer, ce roi, dont le rôle a de la noblesse et de l'énergie, répond à cette foule inhumaine que Dardanus avait vaincue, et qui veut se rassasier de son sang.

Arrêtez, téméraires!
Si c'est un bien si doux pour vos cœurs sanguinaires,
Que ne l'immoliez-vous au milieu des combats?

Quand la gloire servait de voile à la vengeance,
Lâches, pourquoi n'osiez-vous pas
Soutenir sa présence?
Vos cœurs, dans la haine affermis,
Trouvaient-ils ces transports alors moins légitimes?
Ne savez-vous qu'égorger des victimes,
Et n'osez-vous frapper vos ennemis?

Ce style a plus de force que n'en a d'ordinaire celui de l'opéra, quoique dans ce vers, *quand la gloire servait de voile*, etc., la césure soit défectueuse. Mais dans la dernière scène il va jusqu'à égaler celui de la tragédie, et je ne sais si l'on en trouverait un autre exemple; car les beautés de Quinault, même quand elles vont jusqu'au sublime, sont d'un autre genre, et tiennent seulement ou à la fable ou à l'amour: ici c'est à la fois l'expression de la grandeur d'âme et des passions fortes. Teucer est à son tour captif de Dardanus, qui l'a vaincu.

Tu portes à l'excès ton audace et ta haine:
On me force de vivre, à tes yeux on m'entraîne.
poursuis, vainqueur superbe, insulte à mes revers,
J'aime ce vain orgueil qui souille ta victoire.
Tu partages du moins, par l'abus de ta gloire,
L'opprobre humiliant dont tu nous a couverts.

DARDANUS.

Connaissez mieux un cœur qui vous admire.
Régnez, et reprenez le pouvoir souverain.
Si vous daignez le tenir de ma main,
Je serai plus heureux qu'en possédant l'empire.

TEUCER.

Non : tu crois m'éblouir; mais je vois ton dessein;
L'amour me fait ces dons, et l'orgueil me pardonne :
Ta générosité vend les biens qu'elle donne,
Mais rien ne changera ton sort ni mon destin.
Garde tes vains trésors, ta main les empoisonne :
Il en est cependant que j'attendrais de toi.

DARDANUS.

Ordonnez, exigez, vous pouvez tout sur moi.

TEUCER.

De tout ce qu'en ce jour m'enlève ta victoire,
Mon cœur n'a regretté que ma fille et ma gloire.
Mais tu peux réparer ces tristes coups du sort :
Rends la princesse libre, et me permets la mort.

IPHISE.

Dieux! daignez détourner l'horreur qui se prépare.

DARDANUS.

Rien ne peut vous fléchir, je le vois trop, barbare :
Plus féroce que grand, votre cœur indompté
Prend sa haine pour du courage,
Et sa fureur pour de la fermeté.
Iphise est libre, et l'a toujours été.
Pour vous, prenez ce fer... Mais j'en prescris l'usage;
Songez sous quelles lois il vous est présenté :
Frappez, votre ennemi se livre à votre rage.

TEUCER.

Juste ciel!

IPHISE.

Arrêtez.

DARDANUS.

Qu'au gré de vos fureurs
Dans mon sang malheureux votre injure s'efface.

IPHISE.

Mon père, ah! respectez son sang et ses malheurs

DARDANUS.

Frappez: en vous vengeant vos coups me feront grâce.

TEUCER.

Que fais-tu?

IPHISE ET DARDANUS *ensemble.*

Serez-vous insensible à mes pleurs?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

TEUCER.

Dardanus est donc fait pour triompher toujours!

Cette scène est entièrement digne de la tragédie; j'entends de la véritable, car on en citerait une belle quantité, surtout dans ces derniers temps, où il n'y a pas une scène qui vaille celle-là.

Parmi tous ceux qui, sans avoir rien laissé qu'on puisse lire, ont eu des succès de théâtre, et non pas de talent, je ne citerai que Fuselier, parce qu'il eut de son temps quelque réputation, et qu'il afficha de plus d'une manière des prétentions fort mal placées. Il attaqua très-indécemment, dans une satire dramatique, intitulée *Momus fabuliste*, un écrivain dont le moindre ouvrage de théâtre valait cent fois mieux que tout ce que Fuselier a jamais fait, La Motte; et il est aussi avantageux dans ses préfaces que pauvre dans ses productions, non pas, il est vrai, par la quantité, qui est très-considérable, mais par le mérite, qui est

à peu près nul. C'est bien le plus froid et le plus plat rimeur, le bel-esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'Opéra des fariboles dialoguées. En revanche, personne n'a fourni plus abondamment à la musique de ces temps-là ces ressources si triviales dont enfin nous commençons à nous passer. Je ne sais si l'on trouverait chez lui une scène sans un couplet où il fait *voler*, *régner*, *lancer*, *triompher*, non pas seulement l'*Amour*, les *Ris*, les *Jeux*, etc., comme de coutume, mais tout ce qu'il y a de plus éloigné du *vol*, du *règne*, du *triomphe*; peu lui importe, pourvu qu'il y en ait dans ses vers. Mais quels vers! Ils sont dignes de ses plans; ils sont de la même force et de la même invention. Ce sont des *Amours déguisés*, c'est-à-dire, la *haine*, l'*amitié*, l'*estime*, qui sont de l'amour, et forment trois actes. Le premier commence ainsi:

> Que la feinte et le silence
> Augmentent la violence
> Des tourmens d'*un tendre cœur!*
> Contraint de cacher mon ardeur,
> J'affecte d'éviter *le cher objet que j'aime.*
> L'amour qui cause *ma langueur*
> *En est le confident lui-même.*

Or devinez quel est ce *tendre cœur* avec sa *langueur* et son *cher objet qu'il aime*. On ne s'y attendrait pas: c'est le plus brutal de tous les héros

de l'antiquité, celui qui blessa Vénus elle-même, en un mot, Diomède. Il faut avouer

Qu'en venant de là jusqu'ici
Il a bien changé sur la route.

Il nous fallait Fuselier pour opérer une pareille métamorphose. A l'égard de l'Amour, qui est *lui-même le confident de la langueur qu'il cause*, ce subtil galimatias est l'*esprit* ordinaire de l'auteur ; je dis l'*esprit*, car j'ai sous les yeux la preuve qu'alors bien des gens appelaient cela de l'*esprit*. Ce plan des *Amours déguisés* sous la *haine*, l'*amitié* et l'*estime*, est une petite espèce de *marivaudage* qui, dans le style de Fuselier, est à Marivaux ce que celui-ci est à Molière. C'est d'abord une Phaétuse qui veut immoler Diomède à cause de son *indifférence* ; mais quand le *tendre* Diomède est à l'autel et sous le couteau, il avoue alors sa *langueur*, attendu qu'il est *près d'expirer*. Phaétuse, qui croyait le haïr à la mort (et il n'y avait rien qui y parût), en devient folle tout de suite, et lui dit fort ingénieusement :

Je n'ai connu mon cœur qu'au funeste moment
Que je voulais percer le vôtre.

En sorte que si le pauvre Diomède n'eût pas parlé fort à propos de sa *langueur*, il était expédié ; et voilà l'*Amour déguisé*.

Ce qu'il y a de pis, c'est qu'une si lourde ca-

ricature n'est au fond qu'une imitation grossière et insensée de la belle scène d'Atys :

> Qui n'a plus qu'un moment à vivre
> N'a plus rien à dissimuler.

Mais Quinault a su lui donner les raisons les plus puissantes pour cacher son amour, et si Atys va mourir de son désespoir, il n'est pas sous le glaive; et Sangaride, qui l'aime de tout son cœur, ne songe nullement à *percer le cœur* d'Atys; ce qui serait vraiment une étrange espèce d'amour, même *déguisé :* au lieu que Diomède n'a pas le plus léger motif de *déguiser* son amour ; et Phaétuse, qui l'aime en secret, va le tuer tout aussi resolument qu'il a autrefois blessé Vénus. Je doute qu'on ait jamais rien imaginé de plus ridicule sous tous les rapports.

Fuselier n'est pas plus fort pour inventer dans l'*amitié* que dans la *haine*. Son acte d'*Œnone et Pâris* est tout uniment la très-jolie églogue de Fontenelle, dialoguée ici en mauvais vers. C'est Œnone qui a de l'amour, sous le nom d'*amitié*, comme Ismène, et Pâris qui feint de la quitter pour une autre, et arrache ainsi l'aveu de l'amour, comme le berger Corylas. Il n'y a de différence que l'exécution ; mais la différence ne saurait être plus grande.

> Près de vous les beautés, *même les plus nouvelles*,
> Perdent le plaisir de charmer ;

Et les cœurs que *l'Amour engage à vous aimer*
Perdent *le droit* d'être infidèles.

*Le droit* est plaisant ; encore s'il eût dit *le pouvoir !* Et l'*Amour* qui *engage à aimer !* C'est abuser de la platitude. Il est vrai que l'auteur y mêlait ce qu'apparemment il prenait, lui et bien d'autres, pour de la finesse. Œnone dit, en parlant de l'Amour, qui s'est vengé de son indifférence affectée :

Si l'Amour ne se vengeait pas
Il me punirait davantage.

Et les sots d'applaudir. Que l'auteur eût dit,

Ah! s'il ne me punissait pas,
Il se vengerait davantage,

cela était tout aussi joli, c'est-à-dire, un jeu de mots tout aussi puéril. Ce jargon a cela de bon, qu'on peut le retourner de toute manière sans y trouver plus de sens.

Il n'a pas mieux choisi pour l'*estime*, et il suffit de dire que c'est Julie qui *estime* Ovide. Pour qu'on n'ait pas ri aux éclats quand elle parlait de son *estime*, il fallait qu'on eût oublié son histoire. Ovide l'attend ; et, après avoir parlé à son *cœur* et aux *échos*, il ajoute :

Et vous, *volez, jeunes Zéphyrs*,
Annoncez dans ces lieux la beauté que j'adore.

Demandez-lui pourquoi il appelle *les Zéphyrs* quand il attend sa maîtresse; assurément *les Zéphyrs* ne servent à rien en pareil cas, pas même pour *annoncer la beauté qu'on adore*; mais il faut bien que les Zéphyrs *volent*.

L'auteur a donné, on ne sait pourquoi, le nom de tragédie à un opéra d'*Arion*, apparemment parce qu'il avait cinq actes : c'est tout ce qu'il a de commun avec la tragédie. Une Irène, amoureuse d'Arion, dit de lui :

> Arion sait *tout enchanter*;
> De ses divins accords *le pouvoir est extrême.*

On ne s'en aperçoit guère quand l'auteur se charge de ces *accords* : ils ne sont pas plus *divins* que ces deux vers d'Irène. Arion chante :

> Lorsqu'un cœur sur tes pas *voit voler l'espérance*,
> Tendre Amour, quels sont tes plaisirs!
> Tu sais nous engager à la persévérance,
> *Sans daigner rien promettre à nos ardens désirs.*

Ainsi l'Amour *ne daigne rien promettre quand l'espérance vole sur ses pas*. Il est difficile de déraisonner davantage : cela n'est pas *divin*, mais ressemble fort à ces vers d'un amphigouri :

> Allez, *heureux* troupeau d'*infortunés* moutons.

On demande à cet Arion *ce qu'il prétend en soupirant pour Irène* :

> *Je ne prétends que soupirer.*

Ah! la *prétention* est modeste, et c'est le cas de répondre : A votre aise, ne vous gênez pas; il n'est pas défendu de *soupirer*. Un Eurilas, fils d'Éole, commande en cette qualité à tous les vents; ce qui lui fait dire fort spirituellement :

Mais en vain je commande aux vents les plus terribles,
Si mon cœur ne m'obéit pas.

Il faut avoir bien de l'*esprit* pour saisir le rapport *des vents* avec *le cœur*. Je ne connais de comparable que *le Sophi* de Linguet, *qui satisfaisait, par le plus délicieux de tous les mélanges, son appétit et son cœur*; et ce Linguet, qui écrivait presque toujours dans ce goût, avait aussi ses admirateurs, et en a sans doute encore comme en a eu Fuselier.

La rivale d'Irène, Orphise, dit au jaloux Eurilas, avec cette élégance qui est partout la même :

Rendez-nous Arion, prenez soin de ses jours.
Quand vous pouvez lui prêter du secours,
Vous l'immolez vous-même, *en le faisant attendre.*

Il est sûr que ce n'est pas là le cas de *faire attendre*; mais, en pareil cas aussi, un rival ne se presse pas, et Eurilas pourrait répondre comme dans la chanson,

Mais dame, c'est qu'un rival
N'est pas une personne qui nous plaise;

et la réponse vaudrait bien la demande. Orphise

est encore plus pressée; elle dit à l'insensible Arion : *Il me faut ton cœur ou la mort.* Cela est net, et l'alternative est tranchante. Je connais des gens qui en pareille occasion diraient : N'y a-t-il pas un moyen terme? Mais Arion est loin d'être si décidé avec son Irène; il veut d'abord se tuer devant elle, parce qu'il *ne peut plus se taire;* mais il lui prend tout de suite un terrible scrupule :

Que dis-je? J'oserais *me punir dans ces lieux!*
J'offenserais encore
La beauté que j'adore,
Si je la vengeais *à ses yeux.*

Je crois que c'est le *nec plus ultrà* de la délicatesse. Vous ne voyez dans les romans et au théâtre que des amans qui, pour toute consolation, ne veulent que mourir *aux yeux d'une cruelle :* celui-ci est le seul qui n'ose pas même aller jusque-là. Quel raffinement dans le désespoir!.... Avouons que la musique, quel que soit son pouvoir, en exerce une bien grande partie sur l'oreille seule, puisque non-seulement elle dispense d'esprit et de style, mais qu'elle fait même passer si souvent de si pitoyables sottises.

*Le Ballet des Ages, la Reine des Péris, les Fêtes grecques et romaines* (et j'ai vu reprendre encore de ce dernier opéra l'acte de *Tibulle*, quoique extrêmement insipide), fourmillent des

mêmes platitudes. *Les Amours des Dieux* sont ce que l'auteur a fait de plus passable, non pas qu'il y ait encore apparence de talent, mais du moins le mauvais ne va pas jusqu'au ridicule.

Je ne finirai pas cet article sans faire mention d'un petit ouvrage qui n'est sans doute qu'une bagatelle, mais de fort bon goût, puisqu'il réunit la naïveté et la grâce, *le Devin du Village*, qui serait assez remarquable seulement par sa vogue prodigieuse, qui le conduisit dans sa nouveauté à plus de cent représentations de suite, et ne s'est jamais démentie dans des reprises multipliées. Le charme de ce mélodrame tient sans doute à un accord entre les paroles et le chant, qui ne peut guère être aussi parfait sans que l'un et l'autre aient été conçus ensemble. Une singularité de plus, c'est que cette aimable production soit de l'auteur du *Contrat social*. Ce n'est pas que d'autres philosophes fort graves ne se soient déridés jusqu'à faire un opéra : Thomas fit jouer un *Amphion*, qui est loin de celui de La Motte, et Duclos *les Caractères de la Folie*, qui ne valent pas une demi-page de sa prose. Rousseau lui seul est descendu avec succès à des amours de village, où il a su mettre de l'agrément et de la douceur, comme il a mis de la chaleur et de la force dans la passion de Julie et de Saint-Preux. C'est que Rousseau était bien plus naturellement sensible que penseur, et avait réellement une très-vive ima-

gination, beaucoup plus qu'une tête philosophique. C'est une vérité qui n'a encore été observée que par un petit nombre d'hommes qui réfléchissent; mais le temps n'est pas loin où elle sera généralement reconnue.

## SECTION III.

### De Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque, et l'opéra-comique.

Nous trouvons ici pour la première fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place; et cela est digne de remarque dans un homme qui les a tous tentés, excepté la pastorale et la fable, et la plupart avec succès. L'opéra et l'ode sont les seuls où il n'en ait eu aucun, et il a pourtant fait quatre opéras et un assez grand nombre d'odes. Son entière insuffisance est plus étonnante dans le drame lyrique que dans l'ode, le premier ayant plus de rapport avec son génie naturellement dramatique. C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson*, *Pandore*, et *le Temple de la Gloire*, ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peuvent inspirer ce séjour et la faveur,

et, très-flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se tirer heureusement de cette épreuve; et, quoiqu'il ait dans la suite plaisanté le premier sur la faiblesse de ces ouvrages, qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles, s'il est vrai, comme on me l'a raconté, qu'à l'une des répétitions de sa *Princesse de Navarre*, espèce de tragi-comédie qui ne vaut guère mieux que ses opéras, un de ses amis lui disant, « Vous voilà bien occupé, M. de Voltaire, » il répondit : Oui, Monsieur, et pour la meilleure » pièce que j'aie faite. » Cette anecdote, que je ne garantirai pas, n'est pas sans vraisemblance pour ceux qui savent que Voltaire portait plus loin qu'on ne peut l'imagnier la disposition, d'ailleurs assez naturelle aux auteurs, à regarder son dernier ouvrage comme le meilleur de tous. Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne pièce; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite; au lieu que, dans *le Temple de la Gloire*, rien, absolument rien ne rappelle Voltaire : tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit.

Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poëte, peut prêter davantage au musicien; et, sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six scènes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales règles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes les conceptions de Voltaire aient été aussi fausses que froides : un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses : au second, une reine, Lidie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au Temple de la Gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse; et ce Bélus, qui en est exclus, non pas tout-à-fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité, qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger par ses soldats les bergers qui prennent le parti de Lidie dans leurs chansons : au troi-

sième, Bacchus avec son Érigone, son thyrse et ses lauriers,

> Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parce qu'il aime trop le vin, ou peut-être parce qu'il n'est pas encore dieu, car le grand-prêtre lui dit brusquement,

> . . . . Téméraire, arrête,
> Ce laurier serait profané
> S'il avait couronné ta tête.

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect. Quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plain-pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire qu'il les *abandonne à la froide sagesse*, et qu'*il ne saurait les punir mieux*. Ce Bacchus, qui, dans la fable, n'est pas un dieu fort endurant, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

> . . . . Je brave le tonnerre,
> Je méprise ce temple et je hais les humains.
> J'embraserai de mes puissantes mains
> *Les tristes restes de la terre.*

Bacchus est de meilleure humeur; il ramène son Érigone et ses Bacchantes en chantant :

> Parcourons la terre
> *Au gré de nos désirs.*

Au quatrième enfin, le héros de la pièce et de la fête, Trajan, est annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

> Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
> *Le monde est mon rival*, tous les cœurs sont à toi.

Il faut en excepter pourtant

> Des Parthes terrassés *l'inexorable roi*,

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits*. Mais Trajan dit à Plautine :

> *Vous m'aimez, il suffit, rien ne m'est impossible ;*
> Rien ne pourra me résister ;

ce qui serait fort bien, s'il combattait pour Plautine, comme le Cid pour Chimène; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très mal à propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant; car Plautine, qui, en le voyant partir pour la bataille, s'est écriée, *je meurs et je l'admire*, n'a que le temps de voir, tout en *se mourant*, exécuter une contre-danse, et Trajan reparaît aussitôt avec les *cinq rois enchaînés ;* et la Gloire, qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

> Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
> Jaloux en vain de sa mémoire,
> Vola toujours après la Gloire,
> Et la Gloire vole après toi;

ce qui fait un petit compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pourceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet* : vous avez vu que son hymne au Soleil, dans Hésione, est autrement tourné. Le cinquième acte n'est autre chose qu'une fête dans le *Temple du Bonheur*, qui a remplacé celui de la Gloire; et tous ces *temples*-là ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans *la Henriade*, ni même que celui *du Goût* : on ne retrouve ici rien de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan; le peu que j'en ai déjà cité a pu vous en donner une première idée. La tête avait-elle tourné à Voltaire, depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois*, *jaloux en vain de leur mémoire* ; ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisque assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois*, ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire*. De pareilles fautes, et l'antithèse frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui. Une Lidie qui invoque les Muses pour leur dire :

O Muses! soyez mon appui;
Secourez-moi contre moi-même.
*Ne permettez pas* que j'aime
Un roi *qui n'aime que lui*.

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée

d'implorer les *Muses*, afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer;* tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette manière. Et ce *roi qui n'aime que lui!* Quand cela serait moins plat, qu'est-ce que cela fait aux *Muses?* Un Bélus *porté par huit rois*, qui leur dit :

> Je veux que *votre orgueil seconde*
> *Les soins de ma grandeur :*
> La gloire, en m'élevant au premier rang du monde,
> *Honore assez* votre malheur.

L'*orgueil de huit rois* qui *portent un trône!* Voilà l'*orgueil* bien logé! et il *seconde les soins de la grandeur*, et *leur malheur* est *assez honoré* de *porter* Bélus! Ces burlesques fanfaronnades, faites pour Arlequin *imperatore romano*, sous la plume de Voltaire et sur le théâtre de Versailles! il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors [1] le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'est Louis XV que l'auteur voulait figurer dans Trajan, c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne

[1] On permit depuis les battemens de mains, et je crois qu'on eut tort. Les sifflets ne tardèrent pas à venir; et l'on dut s'apercevoir, à la représentation du *Connétable*, d'*Azémire*, et de bien d'autres pièces, que cette liberté était une véritable indécence qui compromettait la dignité du lieu et des personnes.

que décerne la Gloire : mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celle de ce Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante que le vin? Quelle rivalité et quel triomphe! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France; mais quand Voltaire vint dire à son oreille, *Trajan est-il content?* le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence[1]

[1] Cette anecdote assez curieuse a été ridiculement défigurée, comme presque toutes celles qui regardent Voltaire. On a débité qu'en faisant cette question il *tira le roi par la manche*, et que, le maréchal de Richelieu avertissant Voltaire, par le même geste, de l'indiscrétion qu'il se permettait, celui-ci lui répondit : *Vous me tirez bien par la mienne.* Il n'y a pas plus de vérité dans ce conte que de vraisemblance. Voltaire, quoique dès sa jeunesse on l'eût appelé *le familier des princes*, ne poussait pas les saillies jusque-là; il avait trop d'usage du monde pour être capable de ce grossier oubli de toutes les bienséances, qui l'aurait fait chasser de la cour. La vérité est (et j'en suis parfaitement sûr) qu'il vint, après le spectacle, à la loge du roi, qui était fort entourée, et que, se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal, qui était derrière le roi, il lui dit assez haut pour que tout le monde l'entendît : *Trajan est-il content?* Le maréchal ne répondit rien, et Louis XV, qu'on embarrassait aisément, laissa voir sur son visage son mécontentement de cette saillie poétique, dont tout le monde fut également surpris et embarrassé, et qui courut aussitôt dans toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

La critique eut beau jeu à s'égayer sur cet ouvrage et sur *la Princesse de Navarre*, et ne s'y épargna pas. Mais il faut voir de suite les autres opéras du même auteur, qui ne sont pas bons, il s'en faut, mais qui du moins ne sont pas aussi mauvais.

Il avait fait, dix ans auparavant, de longs et inutiles efforts pour faire jouer *Samson*, qu'il avait composé pour Rameau. Le sujet était mal choisi, et par lui-même fort peu susceptible d'intérêt; mais l'auteur n'en tira pas même ce qu'il pouvait du moins fournir à la poésie lyrique. Ici le style n'est pas dépourvu de la noblesse du genre, mais ne s'élève pas à celle du sujet; il est inégal et négligé, et l'on ne peut guère remarquer dans le dialogue que quelques jolis madrigaux. Samson dit à Dalila :

Ah! s'il était une Vénus,
Si des Amours cette reine charmante
Aux mortels en effet pouvait se présenter,
Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.

DALILA.

Je pourrais de Vénus imiter la tendresse.
Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis!
Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis,
Si j'avais été la déesse.

Dalila, prêtresse de Vénus, peut parler sur ce ton de galanterie spirituelle; mais n'est-elle pas un peu déplacée dans un guerrier hébreu tel que

Samson, juge et chef d'Israël? Voltaire, après toutes les disconvenances semblables dont ce rôle est plein, était-il bien en droit de reprocher à Fontenelle *le fard* de sa Muse et le bel-esprit de ses bergers? La pièce, d'ailleurs, n'offre jusqu'au dénoûment qu'une seule situation, très-maladroitement empruntée d'*Armide*, puisque la copie est si prodigieusement inférieure à l'original. Quand Armide vient pour tuer Renaud endormi, on sait qu'elle est vivement ulcérée de ses mépris et des injures qu'elles en a reçues; et son dépit, tout violent qu'il est, sa vengeance, quoique très-motivée, laissent entrevoir pourtant un cœur très-capable de passer de la haine à l'amour; c'est ce qui fait l'intérêt de la situation. Mais Dalila, dont il n'est pas question dans les deux premiers actes, ne paraît qu'au troisième, pour enchaîner avec des fleurs Samson endormi, comme Renaud; et l'amour subit qu'il lui inspire produit d'autant moins d'effet, qu'on sait que les prêtres philistins lui promettent de lui faire épouser Samson, si elle parvient à tirer de lui le secret de sa force. Tout ce petit complot n'est pas fort touchant; et lorsque ensuite elle a couru révéler le secret qu'elle vient d'arracher, et qu'on nous apprend qu'elle s'est tuée de regret en voyant Samson au pouvoir de ses ennemis qui vont le faire périr, on s'intéresse fort peu à une femme qui s'est rendue l'instrument d'une perfidie qu'il était si facile de prévoir:

il n'y a pas là trace d'invention, ni d'intelligence de la scène. Le dialogue, et surtout les chœurs, offrent d'ailleurs une foule de mauvais vers; et ici, quand l'expression n'est pas commune, elle est froidement recherchée :

Tendre Vénus, tout l'univers t'implore.
*Tout n'est rien* sans tes feux.

*Tout n'est rien* est de Rousseau, qui dit dans une de ses allégories, qu'avant la création *tout n'était rien*; ce qui n'est pas bon, même là, la sécheresse des termes abstraits étant le contraire de la poésie dans les occasions où il s'agit de peindre, mais ce qui est encore plus mauvais dans une invocation à la Volupté, dont le ton doit être gracieux. Ailleurs Samson dit à Dalila :

Je ne quitte point vos appas
Pour le trône des rois, *pour ce grand esclavage*;
Je les quitte pour les combats.

L'intonation la plus fausse, la discordance la plus aigre, ne fait pas, en musique, plus de mal à l'oreille, que n'en fait ici au goût et au bon sens cette emphase si ridiculement philosophique, ce *grand esclavage du trône*, dans le dialogue de deux amans qui se séparent, dans la bouche de Samson, qui n'a rien de commun avec les rois, dans le langage de ces temps reculés qui doit en retracer la simplicité, dans une situation qui n'a pas

le plus léger rapport avec le *trône* et son *grand esclavage :* toutes les sortes de contre-sens se rassemblent ici. C'est la pire espèce de fautes, au point que j'aime mieux l'extrême platitude des vers suivans qu'un guerrier adresse à la Volupté :

Tu nous *désarmes ;*
*Nous rendons les armes ;*
L'horreur à ta voix *s'adoucit.*

*L'horreur* qui *s'adoucit* est un mince éloge de la Volupté ; mais ces deux vers absolument identiques, *Tu nous désarmes, nous rendons les armes,* ne peuvent guère se comparer qu'à ces deux-ci de l'opéra d'*Orphée*, parodié de l'italien :

Pour l'objet qui m'enflamme
L'amour accroît ma flamme.

En revanche, en voici un qui rend avec la plus heureuse précision deux vers charmans du Tasse :

Armé, c'est le dieu Mars ; désarmé, c'est l'Amour.

Il est vrai que ce qui convient parfaitement au jeune Renaud, à un guerrier de dix-huit ans, ne va pas aussi bien à Samson, que l'on se représente plutôt sous la figure d'Hercule que sous celle de l'Amour ; mais il ne s'agit que du vers français, qui rend supérieurement les deux vers italiens.

S'il y a beaucoup de mérite à traduire si bien

le Tasse, il y en a aussi trop peu à faire deux vers d'opéra d'un beau vers de tragédie. Aman dit de Mardochée, dans Esther :

> Sur quel roseau fragile a-t-il mis son appui?

Le ton oriental de ce vers en fait la beauté. Le roi des Philistins dit à Samson :

> Sur quel roseau fragile
> A-t-il mis son espoir ?

Voilà un plagiat bien singulièrement déguisé.

Le prologue n'est pas meilleur que la pièce, ou même vaut encore moins, pour le fond comme pour les vers. C'est la Vertu qui vient se réconcilier avec la Volupté; et cette réunion, qui ne saurait avoir lieu, même à l'Opéra, est fort mal justifiée par ces vers que chante la Vertu :

> Mère des Plaisirs et des Jeux,
> *Nécessaire* aux mortels, et souvent trop *fatale*,
> Non, je ne suis point ta rivale.

La Vertu ment : la Volupté, qui est *nécessaire* aux mortels, et qui ne leur est point *fatale*, n'est point du tout celle avec qui la Vertu vient ici se raccommoder fort mal à propos. Cette Volupté vient de dire :

> Amours, Plaisirs, Jeux *séducteurs*,
> Que le loisir fit naître au sein de la *mollesse*,
> Répandez vos douces *erreurs*;

Versez dans tous les cœurs
Votre charmante *ivresse*.

La Vertu ne s'est jamais accordée, ni avec la *mollesse*, ni avec les *erreurs*, ni avec la *séduction*, ni avec l'*ivresse*. Tout cela est faux, même dans un prologue d'opéra, et ce n'est point là le langage de la Vertu. Celui des Amours était ici plus facile à conserver; mais ils ne parlent pas non plus en bons vers.

Jupiter n'est point heureux
Par les coups de son tonnerre.

Je le crois; mais cela est trop croyable pour être tourné en assertion.

Le dieu qui préside au jour,
Et qui ranime le monde,
Ferait-il son *vaste tour*,
S'il n'allait trouver l'Amour
Qui l'attend au sein de l'onde?

Ces couplets et les suivans sont tout justes de la force d'Haguenier et de l'abbé Têtu; mais ils ne ressemblent pas à ceux que La Fontaine met dans la bouche de l'Amour [1]. Le seul endroit de tous les opéras de Voltaire qui rappelle la manière de Quinault, c'est ce morceau que chante Dalila:

Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre;
C'est dans nos bois qu'on vient apprendre

[1] Dans le roman de *Psyché*. Ils sont cités à l'article de La Fontaine.

De son culte charmant tous les secrets divins.
Ce fut près de cette onde, en ces rians jardins,
Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
Alors tout fut heureux dans une paix profonde;
Tout l'univers aima dans le sein du loisir :
Vénus donnait au monde
L'exemple du plaisir.

Si ces vers sont beaucoup mieux faits que tous les autres, peut-être cela vient-il en partie de ce que la plupart sont de la mesure qui était la plus familière à l'auteur, celle de l'alexandrin; car une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire en lisant ses opéras, et même ses odes, c'est qu'il manquait presque entièrement ou de la connaissance ou de l'habitude des mesures lyriques. L'entente de ce genre de versification paraît lui être fort étrangère; ce mélange de différens mètres, dont Quinault, Rousseau et Racine, dans la poésie noble, comme La Fontaine dans le familier, ont tiré tant de beautés nouvelles, a été presque inconnu à l'oreille de Voltaire; du moins n'en trouve-t-on aucun usage, aucun effet dans ses opéras, où était leur place naturelle. On en peut conclure que, s'il était très-exercé dans la marche égale de l'alexandrin, du vers à quatre et à cinq pieds, il n'avait étudié ni approfondi les autres genres de notre versification, qui consistent surtout dans l'art des mesures entremêlées; et dans ceux même qu'il a le plus souvent et le mieux maniés, on voit que la nature et l'habitude suppléent

chez lui à l'étude réfléchie, mais ne la remplacent pas toujours. C'est certainement une partie de l'art dans laquelle il a un caractère d'infériorité, surtout devant Racine, dont les chœurs en particulier sont au nombre des chefs-d'œuvre de notre poésie. Ceux de Voltaire, qui avait là une belle occasion de lutter, s'il en avait eu les moyens, sont à l'extrémité opposée. C'est l'amalgame le plus bizarrement fortuit de toutes les espèces de mesures, le plus dépourvu d'intention et de nombre, le plus éloigné de toute harmonie. Il semble avoir cru que des lignes inégales étaient des vers lyriques; et de plus, son expression alors n'est guère meilleure que ses constructions. Que ce fût un extrême abus d'une facilité habituelle, ou un mépris fort déraisonnable pour tout ce qui n'était pas tragédie ou épopée, ou ignorance réelle de ce qui a besoin d'être étudié comme toute autre chose, on ne peut nier au moins que ce ne soit un grand tort en poésie. Tant pis pour qui méprise, ou néglige, ou ignore ce qu'il est important d'apprendre et glorieux de pratiquer.

Un seul exemple peut servir de preuve à ce que j'avance, tout ce que je pourrais citer étant de la même espèce :

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *première* :
Comme un jour, Dieu du haut des *airs*
Rappellera les morts à la *lumière*,

Du sein de la *poussière*,
Et ranimera l'*univers*;
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq, suivi d'un vers de trois, puis de deux autres vers de quatre; et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié; et cette monotonie des rimes presque consonnantes, quoique masculines et féminines: c'est le chaos au lieu de l'harmonie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur maladroit entrelacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire de la musique des vers, et ce serait s'étendre beaucoup trop pour d'autres que pour des élèves de l'art, dont on voudrait intéresser l'oreille pour la former. Chacun peut consulter ici la sienne, suivant ce qu'il en a; mais comme ce morceau est visiblement imité, quoique bien malheureusement, de celui d'Esther, *Ton Dieu n'est plus irrité*, c'est une occasion, pour tout amateur un peu exercé, de relire ce beau chœur de Racine à côté de celui de Voltaire; et il sentira dans l'un tout ce qui manque à l'autre. Je n'en citerai ici que les derniers vers, dont l'art est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue:

Dieu, descends et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;

Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant du premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisième qui est de quatre, au dernier enfin qui est de deux et demi, celui où *les cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. Il ne fallait rien moins que toutes ces conditions pour que ces quatre mètres différens fussent entremêlés un à un sans être désagréables; car l'usage général, fondé sur l'étude de l'oreille, et que Voltaire ne semble pas avoir soupçonné, fait concorder telles ou telles espèces de vers, et discorder telles et telles autres. Ainsi le vers de quatre pieds, celui même de trois et demi, se marient fort bien avec celui de six, mais non pas celui de cinq, qui doit s'y mêler rarement, et presque jamais seul, c'est-à-dire, à moins d'être soutenu par un autre vers de même mesure, sans quoi il déroute l'oreille, non-seulement à côté de l'alexandrin, mais avec tout autre vers. Racine en est très-sobre, et Voltaire le jette partout au hasard, parce qu'il est aisé. Racine ne l'a guère placé tout seul que dans des occasions comme celle des quatre vers que je viens de citer, où il

entrait dans le dessein particulier de sa phrase. Ailleurs il l'accouple quand il s'en sert, comme il fait dans cette belle prière du même chœur, commencée par trois vers de quatre pieds :

O Dieu! que la gloire couronne,
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents...

Il lui fallait au vers suivant une césure grave, un hémistiche de deux pieds pour *le trône* de Dieu, qui devait contraster avec *le vol sur l'aile des vents*, bien placé dans un petit vers; il a eu recours alors au vers de cinq pieds :

Et dont le trône est porté par les anges.

Mais comme l'oreille passe toujours avec peine du vers de quatre à celui de cinq, parce que l'un semble l'arrêter quand l'autre l'entraînait, le poëte musicien se repose tout de suite sur un second vers de même mesure :

Toi qui veux bien que de simples enfans
Avec eux chantent tes louanges :

et de cette manière il y a un repos suffisant pour suspendre la période. Il la reprend là par un vers de quatre pieds, d'où elle descend pour courir pendant cinq vers de trois pieds et demi :

Tu vois nos pressans dangers;
Donne à ton nom la victoire;

Ne souffre pas que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre...

La phrase va d'un pas égal et rapide, comme pour hâter le secours qu'elle demande ; mais le poëte la suspend de nouveau sur un pompeux alexandrin, parce qu'il veut faire un tableau en un seul vers :

Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.

Quel vers! il fait spectacle, et l'on dirait que *la mer* est là pour voir *descendre* Dieu. Ici le poëte est si haut, qu'il ne veut pas retomber trop vite sur le vers de quatre pieds; il redescend donc par un vers de cinq, suivi d'un vers de trois :

Que les méchans apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère,

et il termine d'une manière également harmonieuse et pittoresque, par l'alliance naturelle de l'hexamètre et du tétramètre :

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

*La poudre et la paille*, tout ce qu'il y a de plus léger ainsi rapproché, font courir pour ainsi dire l'alexandrin, tout grave qu'il est par lui-même, et le petit vers qui suit *chasse* aussi vite que *le vent*.

Cherchez un seul effet, une seule intention de cette espèce dans les vers de Voltaire qui m'ont donné occasion de rappeler ceux-ci : l'oreille y est tiraillée en tous sens, sans savoir jamais ce qu'on lui veut, et cela seul me dispense de détailler en quoi ils pèchent par le technique. J'aime mieux, quand il s'agit de détail, appuyer sur le bon que sur le mauvais : j'aime mieux vous faire observer encore tout l'art de ce dernier vers des quatre que j'ai d'abord cités de Racine :

Cieux, abaissez-vous.

Cet art consiste dans la césure d'un demi-pied, *cieux*, qui nécessite un repos après lequel le vers descend majestueusement par deux mesures égales, *abaissez-vous*. Si le poëte eût employé trois pieds égaux, s'il eût mis *ô cieux*, *abaissez-vous*, le vers tombait et ne descendait pas; il ressemblait mal à propos à ce beau vers d'*Iphigénie en Tauride* :

Et vous qui m'entendez, ô cieux! écrasez-moi.

Et si le vers doit tomber ici comme la foudre, le vers de Racine devait descendre comme Dieu. Mais que de goût il fallait pour saisir cette nuance qui tient à une césure! Qui croirait qu'il pût y avoir cette différence entre *cieux* et *ô cieux*? Croit-on aussi que l'on fasse de pareils vers sans

le travail de la réflexion? Non sans doute, et Boileau avait appris à Racine que cette étude est nécessaire même au grand talent: c'est elle qui conduit à la perfection, et c'est ce qui fait que Voltaire y est parvenu bien moins souvent que Racine. Que serait-ce si j'appliquais cette analyse aussi musicale que poétique à tous les vers de ce même chœur d'Esther? Mais c'en est bien assez pour que l'on dise: *Que de choses dans un vers!* Et c'est ce que doit dire quiconque veut apprendre à en bien faire.

Le style est généralement plus soigné dans *Pandore;* non qu'il n'y ait encore bien des fautes et des faiblesses, mais elles sont moins choquantes; et dans les scènes entre Pandore et Prométhée il y a de l'esprit et de l'agrément. Quant à la machine du drame, elle n'est pas mieux construite que dans les autres opéras de l'auteur, qui n'a jamais su y mettre le moindre intérêt, lui qui dans ses tragédies en savait mettre assez pour couvrir beaucoup de défauts. Il a transporté ici l'aventure de Pygmalion amoureux d'une statue que Vénus anima. Pandore, dans la fable, était l'ouvrage de Vulcain, et fut douée par les dieux: dans la pièce de Voltaire, ce sont les Titans, enfans de la Nuit et ennemis du Ciel, qui conseillent à Prométhée d'aller en ravir le feu pour donner la vie à sa Pandore. On ne voit nullement quelle espèce d'intérêt peuvent prendre les Titans à

Prométhée et à sa statue, encore moins pourquoi ils évoquent devant lui et appellent à son secours les divinités infernales. Toute cette fable des Titans est très-mal liée à celle de Prométhée, et n'est là que pour amener un enfer d'opéra, selon l'usage, et non pas selon les règles de l'art, qui devraient être quelque chose pour Voltaire. Il met en scène le Chaos, les Parques, Némésis, etc.; étrange assortiment quand il s'agit d'animer les charmes de Pandore, qui sont sous les yeux des spectateurs. Aussi les monstres du Tartare, tout étonnés qu'on les ait appelés si mal à propos, disent fort naïvement,

Le ciel donne la vie, et nous donnons la mort;

et tout en chantant et en dansant, ils ne parlent, selon leur coutume, que de tout bouleverser et de tout exterminer. Sur leur aveu, Prométhée leur dit: *Fuyez donc.* Soit, mais il ne fallait pas les faire venir; et ils n'ont pas tort de le trouver fort extraordinaire. Prométhée alors s'envole en disant:

Sur les ailes des vents l'Amour m'enlève au ciel.

C'est ce qu'il fait souvent sur ce théâtre-là; mais encore faut-il préparer sa venue, et c'est lui qu'il convenait d'intéresser à la passion et aux desseins de Prométhée, et non pas les démons. Prométhée

reparaît auprès de sa Pandore qu'il vient d'animer, dans l'entr'acte, avec le feu du ciel qu'il a ravi ; mais les Titans n'en continuent pas moins à faire cause commune avec lui, pour donner au quatrième acte le spectacle d'une gigantomachie ; ils escaladent les cieux, et sont foudroyés et ensevelis sous leurs montagnes, sans que tout ce vacarme ait le moindre rapport à Pandore. Jupiter, qui en est amoureux, et qui aurait dû ici jouer un rôle beaucoup plus important que les Titans, enlève Pandore dans l'Olympe ; mais le Destin paraît pour ordonner qu'elle soit rendue à son amant ; sur quoi Jupiter, forcé d'obéir au Destin, veut au moins, pour se venger,

> . . . . . . . . . . . Que ce jour commence
> Le divorce éternel de la terre et des cieux,

et que tous les maux fondent sur la terre. Cette fiction, qui fait d'une jalousie de Jupiter l'origine du mal, n'est point de la mythologie, qui en cela, beaucoup plus raisonnable, et se traînant, quoique de fort loin et à travers mille erreurs, sur les traces de la vérité mal connue, qui a été partout la mère de la Fable, comme l'ont remarqué tous les vrais savans, a du moins attribué le mal à la faute de l'homme, et non pas au *père des hommes*, nom que les anciens donnaient à leur Jupiter, et qu'il dément fort étrangement dans la fiction de Voltaire. C'est Némésis qui est char-

gée de sa vengeance, et qui, sous les traits de Mercure, engage Pandore à ouvrir cette boîte fatale qu'elle a reçue de Jupiter avant de quitter l'Olympe. Prométhée, il est vrai, se défiant des présens d'un rival, exige d'elle qu'elle n'ouvre pas la boîte *avant son retour*. Mais s'il faut l'ouvrir, pourquoi ne l'ouvre-t-elle pas tout de suite devant lui? Et s'il craint qu'elle ne l'ouvre, pourquoi la quitter? Il en fallait au moins une raison un peu plus pressante et plus valable que celle qu'il en donne. Pandore elle-même, inquiète et alarmée, Pandore, qui ouvre le cinquième acte avec sa boîte à la main, a beau lui dire :

Eh quoi! vous me quittez, cher amant que j'adore!

PROMÉTHÉE.

Les Titans sont tombés; plaignez leur sort affreux.
*Je dois soulager leurs chaînes:*
*Apprenons à la race humaine*
*A secourir les malheureux.*

Ah! voilà encore de la morale dans le goût du *grand esclavage*, et, s'il se peut encore, plus mal placée. Quoi! tu as tout à craindre des vengeances d'un rival tel que Jupiter; tu crains tout pour une amante, et pour une amante telle que Pandore, et pour toi-même; tu n'as rien de plus pressé et de plus pressant que de rester auprès d'elle; et tu la quittes pour *soulager* les Titans! Et qu'est-ce que tu peux faire pour *soulager leur chaîne*,

quand le Destin vient de prononcer leur condamnation éternelle, et qu'ils doivent *gémir à jamais sous leurs monts renversés?* Quelle extravagance! quel champ pour la parodie critique, si souvent exercée sur les folies de l'Opéra! Jamais elle n'en eut un plus beau qu'un départ si insensé, justifié par une maxime de philosophie adressée à *la race humaine.* Mais *Pandore* ne fut pas représentée, et ce fut une perte, au moins pour la parodie italienne.

Pandore a pourtant une meilleure excuse pour manquer aux promesses qu'elle a faites à Prométhée, qu'il n'en a pour manquer à la fois à l'amour et à la raison. Mercure se sert d'un moyen usé, il est vrai, dans les contes des fées, mais qui n'en est pas moins ici plausible; il assure Pandore qu'elle trouvera dans sa boîte le secret d'être toujours belle et de plaire toujours à son amant. On ne résiste pas à cela : la boîte est ouverte et le monde est bouleversé. Mais l'Amour et l'Espérance viennent tout consoler et tout réparer, excepté pourtant les fautes du poëte.

Le vice de sa versification antiharmonique dans les chœurs est encore ici le même, et peut fournir à la fois quelques exemples et quelques réflexions.

Accourez du centre du monde,
Rendez féconde,
La terre qui m'a porté.

Animez la beauté.
Que votre pouvoir seconde
Mon heureuse témérité !

Ces deux vers de trois pieds et demi, entrelacés un à un avec un vers de deux pieds et un de trois, forment la plus odieuse cacophonie; et le dernier vers de quatre pieds, qui devrait peindre vivement l'essor de la *témérité*, ne produit, avec ses quatre mesures égales, que la plus plate et la plus lourde chute. Joignez-y l'oubli de toute élégance dans des morceaux qui non-seulement la comportaient, mais l'exigeaient; et cet oubli est encore plus remarquable dans ce couplet de Prométhée, dont la marche est d'ailleurs la même:

O Jupiter! ô fureurs inhumaines!
*Éternel persécuteur,*
*De l'infortune createur,*
Tu sentiras toutes mes peines.
Je braverai ton pouvoir;
Ta foudre *épouvantable*
*Sera moins effroyable*
Que mon amour au désespoir.

En vérité, l'on ne pardonnerait pas de semblables vers à un commençant: la foudre *épouvantable* qui sera *moins effroyable!...* Mais je ne m'arrête qu'à l'harmonie, et je ne puis comprendre où Voltaire avait pris ce goût pour le vers de trois pieds et demi, qui n'est presque jamais supportable après quelque autre que ce soit: les phrases

de ses opéras en sont surchargées, et cela suffirait pour les rendre baroques à l'oreille. Proprement, ce vers n'est bon qu'en strophe, en couplet, où il court à intervalles égaux avec grâce, avec légèreté, avec vivacité et rapidité, comme dans l'ode *à la Veuve*, dans celle *sur la bataille de Péterwaradin*, dans celle *à Malherbe*, etc. :

Pouvait-elle mieux attendre
De ce pieux voyageur,
Qui, fuyant sa ville en cendre
Et le fer du Grec vengeur,
Chargé des dieux de Pergame,
Ravit son père à la flamme,
Tenant son fils par la main,
Sans prendre garde à sa femme,
Qui se perdit en chemin ?

. . . . . . . . . . . . . . . .

Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés, etc.

C'est ainsi que ce mètre a de l'effet quand il est redoublé et continu, quand il se sert d'accompagnement à lui-même : il prend alors un caractère ; mais il cloche, il est boiteux, dès qu'il est seul à côté d'un autre ; et cela vient de sa demi-mesure, qui ne peut cadrer à rien. Aussi rien n'est plus rare que de le trouver dans les chœurs de Racine, et comme il était donné à cet homme

là de tirer parti de tout, je ne me rappelle ce vers chez lui que dans une occasion où il lui a ôté son inconvénient en y joignant un dessein. Il commence précisément ce chœur d'Esther, cité ci-dessus :

> Ton Dieu n'est plus irrité ;
> Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière, etc.

En le plaçant le premier, le poëte a évité la discordance attachée à ce vers, et s'est servi de sa vivacité comme pour entonner un cantique de joie ; mais il passe tout de suite aux grands vers, aux vers de trois, de quatre, de cinq, toujours artistement distribués, et celui-là ne reparaît plus : il semble que l'auteur ne l'ait trouvé de mise qu'une fois.

*Samson* et *Pandore* ne parurent jamais au théâtre, et la musique que Rameau avait faite pour le premier lui servit depuis pour d'autres drames, et notamment pour *Zoroastre*, mauvais opéra de Cahuzac. Voltaire jeta les hauts cris sur la prohibition qui écartait *Samson* de la scène : il est probable qu'il en eût jeté d'autres, si la pièce eût été jouée. A l'égard de *Pandore*, pour laquelle il avait toute permission, elle fut d'abord mise en musique par Royer, fort médiocre compositeur ; et comme il mourut peu de temps après, la pièce fut mise à l'écart. Elle fut reprise depuis par un artiste beaucoup plus estimé, mais qui ne put

parvenir à la faire recevoir, quoiqu'il ne manquât pas de crédit ni même de titres à ce spectacle. C'était l'infortuné La Borde, ancien valet de chambre de Louis XV, qui joignait des talens aimables à toutes les qualités sociales, et qui ne pouvait guère échapper à la révolution française qui l'a moissonné. Enfin, quand Voltaire vint à Paris pour la dernière fois, en 1778, il allait tout disposer pour faire jouer sa *Pandore*, ainsi que quelques opéras comiques; car son plan était d'occuper les trois théâtres. Il apportait, de plus, un grand opéra en cinq actes, *les Rois pasteurs*, qui ont été imprimés avec ses autres productions posthumes, et qui, pour le fond et le style, sont encore bien au-dessous des opéras dont je viens de parler, si ce n'est qu'il y a ici le dessein particulier dans lequel il faisait depuis long-temps rentrer tous ses ouvrages en vers et en prose, celui de rendre les prêtres odieux. Les Mages de Memphis sont la copie des prêtres de Pluton dans *les Guèbres*, c'est-à-dire, des oppresseurs, des assassins, des bourreaux: je ne conçois pas comment ce canevas n'a pas encore tenté les musiciens *révolutionnaires*. Les Mages ont détrôné l'ancienne dynastie des rois d'Égypte; et Zélide, fille du dernier, s'est retirée auprès des pasteurs égyptiens, devenus soldats pour la défendre, sous les ordres du pasteur Tanis, son amant, et d'un guerrier nommé Phanor, rival de Tanis. Celui-ci descend

d'Isis et d'Osiris, les premiers dieux du pays; mais c'est un secret qu'il ignore, et qu'il n'apprend qu'à la fin de la pièce. Ces dieux lui ordonnent d'aller à Memphis, siége de la domination des Mages; mais tandis qu'il perd son temps à faire célébrer dans le temple d'Osiris les fêtes de son mariage avec Zélide, dont il se croit assuré, Phanor la lui enlève, et s'enfuit chez les Mages, avec qui ce rapt le réconcilie d'abord, jusqu'au moment où il demande pour sa récompense la main de cette princesse, que les Mages ont résolu de sacrifier sur leurs autels, comme le dernier reste du sang des rois leurs ennemis. Ils lui signifient cet arrêt, en ajoutant que c'est beaucoup si on lui pardonne à lui-même d'avoir fait la guerre aux Mages. Arrive à l'instant Tanis, non pas avec son armée, comme on pourrait s'y attendre.

Tous les miens m'ont suivi; mais leurs secours sont lents,

dit-il à Zélide; et en attendant il vient tout seul s'offrir pour être sacrifié au lieu d'elle, comme si c'était la même chose pour les Mages, ou qu'ils dussent se faire quelque scrupule de les immoler tous les deux. Phanor, qui n'est point aimé de Zélide, la sert du moins un peu mieux, et combat avec sa suite contre les troupes des Mages; mais il est tué, et à l'ouverture du cinquième acte Zélide et Tanis vont être sacrifiés sans défense, car *à peine on voit de loin paraître les Pasteurs*,

cette *armée* dont on parle toujours, et qui ne se montre à la fin de la pièce que pour danser, quand tout est fini sans eux. Cependant Tanis est *sans alarmes;* et lorsque Zélide s'en étonne (il y a de quoi), il lui répond qu'il vient d'apprendre qu'il descend d'Isis et d'Osiris; qu'à ce titre *la nature lui obéit*, et que les dieux *ont mis dans ses mains le tonnerre et la mort.* Vous jugez que, d'après cette assurance, qui nous arrive dès la première scène du cinquième acte, nous sommes aussi *sans alarmes* jusqu'à la fin, et tout aussi tranquilles que lui. Il ne s'agit plus que de voir comment il se servira *du tonnerre et de la mort.* On avait déjà vu dans l'acte précédent un effet miraculeux de la protection des dieux sur Zélide; le glaive s'était dissous dans la main du sacrificateur quand il avait voulu la frapper; mais les Mages ne se tiennent pas pour vaincus par ce prodige, et nous avons pour dénoûment un grand combat de la magie contre les dieux. Les pontifes magiciens appellent d'abord les monstres d'Égypte pour dévorer les deux victimes; mais Tanis appelle les traits inévitables d'Osiris; et les monstres sont percés de flèches. Alors les Mages font sortir de terre les *flammes étincelantes du brûlant Phlégéton;* mais Tanis les fait éteindre par *des cascades d'eau.* Otoës enfin, le grand pontife, a recours au tonnerre; mais c'est le plus mauvais parti qu'il pouvait prendre, car Tanis ordonne

au tonnerre de consumer tous les Mages, qui sont brûlés aussitôt, sans qu'il en reste un seul. Le peuple, spectateur de ce combat de prodiges, tiré des *Mille et une Nuits*, le peuple qui avait dit d'abord,

> O ciel! dans ce combat quel dieu sera vainqueur?

se déclare, comme de raison, pour le plus fort et s'écrie :

> Ah! les dieux de Tanis sont nos dieux légitimes.

Tanis, plus grand sorcier, ce me semble, que grand héros, épouse sa maîtresse, et *l'armée des pasteurs* arrive pour le ballet. Cet ouvrage est de l'auteur de *Zaïre*, de celui qui avait averti les poëtes, quarante ans auparavant, dans le *Temple du Goût*,

> Que la froide et triste vieillesse
> N'est faite que pour le bon sens.

Il est clair que l'auteur de cet opéra n'avait plus même *le bon sens de la vieillesse* [1]. Il ne laissait pas de soutenir encore le ton de la poésie fami-

[1] Ses éditeurs posthumes paraissent croire, d'après sa correspondance, où *Osiris* est nommé, qu'il y travaillait vers 1732. Il se peut qu'il y ait pensé; mais il n'est pas présumable qu'il ait pu écrire si mal dans le temps de sa force.

lière de l'épître ou de la satire, mais non pas celui de la poésie noble. Les bergères de ses *Pasteurs* disaient :

*Doux bergers, si craints dans les alarmes,*
Ne soyez soumis que par nos charmes.

Son héroïne Zélide disait à Phanor, pour justifier la préférence qu'elle donne à Tanis :

Je dois avouer que je l'aime...
Pardonnez à l'Amour ; *il règne avec caprice.*

Voilà un amour héroïque bien décemment caractérisé. Un chœur de prêtres mages chantait :

Soyons inexorables ;
*N'épargnons pas le sang :*
*Que la beauté, l'âge et le rang*
*Nous rendent plus impitoyables.*

Nous connaissons bien des chœurs de démons à l'Opéra, mais celui-ci est d'un goût particulier : il est tout-à-fait *révolutionnaire*, c'est-à-dire, atroce et plat. Il ressemble parfaitement aux *chants patriotiques du* 10 *août et du* 2 *septembre*, et c'est là qu'il pouvait être merveilleusement placé.

Du grand opéra, Voltaire voulut passer à l'opéra comique, qui lui avait souvent donné tant d'humeur, et il fit voir seulement qu'il n'entendait pas mieux l'un que l'autre. Les derniers éditeurs nous

apprennent qu'il avait fait *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux* pour M. Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célèbre, passa par Ferney[1] en 1767, en venant de Chambéry à Paris. Il présenta d'abord *le Baron d'Otrante* aux comédiens italiens, qui le refusèrent; et ce refus (disent les éditeurs) *empêcha Voltaire de faire d'autres opéras comiques*. On va bientôt voir s'il y a quelque chose à regretter pour nous et à reprocher aux comédiens.

Voltaire, dans le *Baron d'Otrante*, a mis en scène un de ses contes, *l'Éducation d'un Prince*; mais il y a loin d'un conte à un drame, et ce qui peut passer dans l'un n'est pas toujours fait pour l'autre. Pour accommoder ce conte au théâtre, il eût fallu certainement mettre plus de décence dans le fond et les détails, plus de vraisemblance,

[1] Le fait est vrai : j'étais alors à Ferney, et l'on voulut aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent, et ce n'était ni fausse modestie ni mépris pour le genre. J'ai toujours trouvé très-déplacé cet air de dédain qu'on affecte souvent pour des genres où l'on ne réussirait pas, sous prétexte qu'on en sait traiter de supérieurs. Ce n'est pas ici que qui peut le plus peut le moins. On doit être bien convaincu que chaque genre exige un tour d'esprit particulier. Celui de l'opéra comique n'est nullement méprisable; il a produit des ouvrages charmans. Mais très-réellement je ne m'y suis jamais cru propre, et jamais aussi je n'ai été tenté de m'y essayer.

et surtout plus d'intérêt; car il n'y a pas ici un seul personnage présenté de manière à en produire. Le baron est un nigaud de dix-huit ans, dont l'auteur a voulu faire le modèle d'un petit seigneur bien sot, bien vain, et bien mal élevé par des fripons et des complaisans, ennuyé autant qu'ennuyeux. Il est cependant aimé de sa cousine Irène, apparemment parce qu'il est baron; mais ce n'est pas assez, dans un drame, pour nous intéresser à deux amans. L'objet d'un amour qui est le nœud de la pièce ne doit jamais être méprisable. Ce baron débite, dès la première scène, force sottises qui conviendraient fort bien à don Japhet, mais non pas à un jeune prince qui sera le héros du dénoûment. Un corsaire turc, Abdala, surprend la ville d'Otrante, et met à la chaîne le seigneur du château et toute sa suite, sans que le petit souverain, à qui sa maîtresse vient déjà de donner une leçon, montre du moins quelque instinct de courage et quelque envie de se défendre. Au contraire, il est plus poltron et plus effrayé que tous les autres; et quand il se voit enchaîné comme un galérien, il dit à sa maîtresse :

> Irène, vous voyez si dans cette posture
> Je fais, pour un baron, une noble figure.

Ces bouffonneries iraient fort bien au *marquis de Mascarille*; mais on n'a jamais imaginé de traves-

tir en rôle de charge, en valet de comédie, celui qui, comme prince et comme amant, doit être le premier personnage de la pièce : cette caricature est le comble du mauvais goût. La cousine n'est pas une sotte; elle est même assez avisée pour dire au baron :

Allez, mon cher cousin, je me flatte, j'espère
*Si ce Turc est galant*, de vous tirer d'affaire.

Il y aurait là de quoi faire évanouir un autre amant que le baron; mais il n'est pas plus inquiet de la façon dont sa cousine *le tirera d'affaire* qu'il n'a été empressé à la défendre; et lorsqu'à la fin, devenu, on ne sait comment ni pourquoi, un peu spadassin, il se prépare à surprendre à son tour le corsaire à table, *tête à tête* avec la cousine, et même *sans domestiques*, comme on a soin de nous en avertir, il dit gaiement à ses amis, qui viennent comme lui on ne sait d'où :

. . . . . . . . . . . . . . Je cours quelque hasard
*D'être un peu passé maître*, et *d'arriver trop tard*.

C'est absolument le ton de *Fierenfat* :

Je suis... j'ai vu... je le suis... j'ai mon fait.

Mais du moins ce Fierenfat, ce robin dont l'auteur a fait un Sganarelle, est un personnage dupé et haï dans la pièce, et le baron est aimé et triomphant. Au reste, si l'amant est fort résigné, l'a-

mante est passablement effrontée. Le corsaire, tout corsaire qu'il est, doit être un peu surpris des avances excessivement décidées qu'elle lui fait de prime-abord, et d'autant plus choquantes qu'elle n'en a nul besoin, même pour ses desseins, et qu'elle doit savoir ce qu'une femme sait toujours, que nul homme, pas même un corsaire, n'exige qu'on se jette à sa tête. Avec un peu de coquetterie, elle n'était pas moins sûre de son fait; mais elle a tant de peur de manquer sa conquête, quoiqu'elle ait déjà reçu *le mouchoir*, qu'elle débute par demander à ce Turc *l'honneur de souper avec lui*, comme si elle désespérait qu'on lui fît *l'honneur* de l'en prier. Elle a d'autant plus de tort que le corsaire est assez bon homme, et s'annonce comme tel dès son arrivée; il ne veut pas qu'on tue, *non ammazzar*, mais qu'on enchaîne, qu'on boive et qu'on viole, *incatenar*, *bever*, *violar*. C'est tout ce qu'on peut citer de plus décent de tout ce qu'il dit en jargon italien, qui est le langage de son rôle. Il n'est pas non plus difficile à tromper; il ne prend pas la plus légère précaution en pays ennemi, et ne songe qu'à son *souper tête à tête*. Quant à l'intrigue, le ressort en est, je crois, d'une espèce unique: on en peut juger par ces vers, où il est contenu en entier. C'est Irène qui, après avoir obtenu *l'honneur* de souper avec Abdala, lui dit:

Après tant de *bontés*, aurais-je encor l'audace

D'implorer *de mon Turc* une nouvelle grâce?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Seigneur, je suis baronne : et mon père autrefois
Dans Otrante a donné des lois.
Il était connétable, ou *comte d'écurie* [1] :
C'est une dignité que j'ai toujours chérie.
Mon cœur en est encor tellement occupé,
Que si vous permettez que j'aille, avant soupé,
Commander un quart d'heure où commandait mon père,
C'est le plus grand plaisir que vous me puissiez faire.

Le Turc est un peu étonné de ce goût pour l'écurie, *avant soupé*, goût fort contraire à celui qu'on a dans son pays pour les parfums. Il s'écrie : *Come! nella stalla?* Comment! dans l'écurie? Mais Irène insiste, *oui, dans l'écurie*, et *le galant Turc* se contente de dire : « *La signora » est folle.* Les écuries sentent bien mauvais; il » faudra plus d'un flacon d'essence pour la net» toyer. » Mais il consent *galamment* à ce qu'elle souhaite, et chante un petit air italien, dont les premières paroles disent fort à propos : « Toute » jeune fille a là quelque fantaisie qui ressemble » à la folie. » On pourrait bien dire que celle d'Irène ne ressemble à rien; mais la fin de cette fantaisie, c'est que le corsaire a fait tirer au sort, comme l'ancien duc de Mazarin, tous les emplois

[1] *Comes stabuli*; c'était en latin le titre de premier domestique des rois francs, d'où l'on a fait le mot français *connétable*. Il faut avouer que cette étymologie est ici bien placée!

de sa maison, et que le lot du baron est d'être muletier. C'est donc dans l'écurie, et avec le baron muletier, que la cousine Irène arrange toute sa petite conspiration, tandis qu'en haut l'on prépare le souper. Quels sont les moyens de cette conspiration? Peu importe: c'est assez qu'au troisième acte on ait le plaisir de voir la favorite Irène près de son amant qui tient *une étrille à la main*, et riant comme une folle:

> Votre malheur m'a fait pleurer;
> Mais en trompant ce Turc, que je fais soupirer,
> Je suis prête à mourir de rire.

On ne l'a point vue *pleurer*, il s'en faut; ni *le Turc soupirer*, on ne lui en a pas donné le temps quand il en aurait eu envie. Aussi le baron répond-il avec un peu d'humeur:

> Lorsque vous me voyez une étrille à la main,
> Si vous riez, c'est de moi-même.

Mais, pour le consoler, elle lui dit, avec autant de tendresse que de bienséance:

> Rien ne peut nous humilier;
> Et quand *mon tendre amant devient un muletier*,
> *Je l'en aime encor davantage.*

Elle revole au rendez-vous, et, en s'asseyant, elle débute par ce couplet:

> Ah! quel plaisir
> De boire *avec son corsaire!*

. . . . . . . . . . . . . . . . .
Verse, verse, *mon bel amant.*
. . . . . . . . . . . . . . . . .
Ah! que tu verses tendrement, etc.

Il paraît qu'elle n'a qu'une chanson avec *son corsaire*, comme avec *son muletier*. Mais le baron survient avec *ses vassaux armés*, et déclare au levanti patron que tous ses gens *sont à la chaîne* pendant qu'il s'amuse à boire, et comme le baron n'est pas plus méchant qu'on ne l'a été avec lui, il veut bien rendre au Turc son vaisseau, à condition qu'il s'en ira sur-le-champ, tandis que le baron et sa cousine mangeront le souper.

S'il y a un peu moins d'indécence et de grossièreté dans les *Deux Tonneaux*, il n'y a pas plus d'art ni de style. On me dispensera, je crois, d'en faire aucune analyse, et j'ai eu même quelque peine à surmonter la répugnance que l'on sent naturellement à montrer ces honteuses éclipses d'un esprit supérieur. Mais il fallait faire voir ce qu'avait été Voltaire, non-seulement dans les genres où il a réussi, mais dans ceux qu'il a essayés sans succès : il en résulte, d'ailleurs, quelques instructions. C'est d'abord, un avertissement de se garder de cette ambition très-mal entendue, que l'exemple de Voltaire a rendue trop commune parmi nous, de tenter tous les genres d'écrire, comme si la prétention donnait les moyens : elle ne fait au contraire que mettre en évidence un

défaut de jugement joint à un défaut de talent. Ensuite ces opéras comiques confirment ce que tous les bons juges ont pensé de la gaieté de Voltaire, ce que vous en avez vu dans ses comédies, et ce que vous en verrez dans ses satires en vers et en prose. On a beaucoup vanté cette gaieté, surtout dans ses dernières années, à une époque où on lui accordait plus d'excuses à mesure qu'il en méritait moins. Son éloignement, son âge, et les progrès de la licence, qui suivent naturellement ceux de l'irréligion, peuvent seuls expliquer cette indulgence aveugle du public, peut-être aussi coupable que les excès de l'auteur. Ce n'était pas une apologie pour lui, mais une condamnation pour nous; et il était également extraordinaire, d'un côté, que l'on osât braver à ce point toutes les lois et toutes les bienséances, et de l'autre, qu'on pût le souffrir et le tolérer, ou, ce qui est encore plus scandaleux, l'encourager et l'applaudir.

Voltaire eut de la gaieté sans doute, et ce fut un des caractères de son esprit et de son talent; mais c'est aussi celui qu'il a le plus corrompu et déshonoré par l'abus qu'il en a fait. Elle est généralement de bon goût dans ses poésies légères de son bon temps, quoique déjà quelquefois aux dépens de ce qu'il faut toujours respecter, la religion et les mœurs. Elle est la même dans la plupart de ses lettres; dans ses premiers contes en prose, tels que *Memnon*, *Scarmentado*, *Ba-*

*bouc*, etc.; dans une partie de ses contes en vers et de ses satires : mais elle est presque toujours de mauvais goût dans ses comédies, et va jusqu'à l'excès de l'impudence et à la plus révoltante grossièreté dans une partie de sa *Pucelle*, dans sa *Guerre de Genève*, et dans le plus grand nombre de ses pamphlets impies et satiriques. Quand on se permet tout pour faire rire, on n'est pas même le meilleur des bouffons, car le meilleur est encore celui qui garde quelque mesure. Voltaire n'en gardait plus aucune à mesure qu'il avançait en âge, et la faute était double, puisqu'il perdait toute retenue dans un âge qui l'enseigne à ceux mêmes qui en avaient le moins. Rien n'est plus méprisable qu'un vieillard effronté; il avilit ce qui est fait pour le respect : mais les passions de Voltaire, au lieu de se modérer par le temps et la réflexion, s'aigrissaient dans la retraite, et s'animaient par l'impunité. Ses amis en étaient quelquefois honteux et affligés, et ne pouvaient rien sur lui. Personne cependant n'avait mieux connu les bienséances sociales, qui étaient des lois dans le monde où il avait vécu, et dont l'observation importait à la considération personnelle. Il y avait appris le ton de la plus noble politesse, et s'en écarta peu dans la société : pourquoi l'oublia-t-il à ce point dans ses écrits? C'est qu'ici le respect des convenances tient à d'autres lois qui doivent être dans le cœur, aux lois morales, qui doivent

conduire la plume de l'écrivain comme les actions de l'homme; et l'ex ple de Voltaire nous apprend qu'on n'affiche pas le mépris et la haine de la religion sans perdre aussi le frein de la morale : ce n'est pas pour garder celui-ci qu'on brise l'autre, et il n'est que trop naturel de s'affranchir à la fois de tous les deux. Ici se représente à nous cette connexion secrète, mais réelle, entre la religion et le talent, entre les mœurs et le goût, dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, et qui ne saurait être trop recommandée. Lorsqu'on jettera les yeux sur ces innombrables libelles, où tout ce que les hommes regardent comme sacré est sans cesse foulé aux pieds, et qui ont ouvert comme une école de cynisme au milieu d'un peuple poli et dans un siècle éclairé; lorsqu'on avouera, en les lisant, que cet amas d'ordures et d'invectives, qui ne sont pas une débauche d'esprit passagère, mais le long débordement de trente ans de fureur et d'audace, a diffamé pour jamais, sous tous les rapports, la longue vieillesse d'un homme de génie, il faudra bien reconnaître aussi que cet avilissement sans exemple a été la suite et la punition d'une impiété effrénée, surtout si l'on se souvient qu'aucun des écrivains célèbres qui ont respecté la religion, aucun des grands hommes du dernier siècle, ni même du nôtre, ne s'est jamais permis rien qui ressemblât de loin à des excès si continuels et si flétrissans.

ces grosses plaisanteries de Voltaire, ces obscénités répandues partout dans ses ouvrages, attestent un profond dédain pour les mœurs. On voit que l'auteur se croit en droit de faire arme de tout ; ce qui est le contraire de toute honnêteté. Il semble même avoir cru qu'il suffisait d'être licencieux pour être plaisant, et qu'en se passant de décence, on peut se passer d'esprit. Cette erreur est d'un homme qui n'a plus de principes sur rien ; car d'autres hommes de talent dont la gaieté a été quelquefois trop libre, soit au théâtre, soit en poésie, se sont crus toujours obligés de broder avec plus ou moins d'art le voile qui doit couvrir la licence. Voltaire, en l'étalant à front découvert, s'est souvent même dispensé d'embellir au moins les formes de sa nudité, et c'est une triste exception.

Il n'y a aussi qu'une espèce de manie d'irréligion qui ait pu lui faire abjurer son goût naturel, au point de faire parler en ce genre toutes sortes de personnages comme il aurait parlé lui-même, et de donner son esprit à ceux qui étaient le moins faits pour l'avoir. C'est un Grégoire, dans ses *Deux Tonneaux*, un ivrogne, soi-disant prêtre de Bacchus, qui dit à une jeune fille :

Et respecte *les dieux et les cabaretiers.*

Ce rapprochement burlesque est bien de Voltaire, mais, à coup sûr, il n'est pas de Grégoire.

Une autre jeune fille dit aussi fort lestement :

> Et moi, qui suis *un peu précoce.*

Il n'y a rien qui n'y paraisse dans la pièce ; mais tout le monde devait le dire, excepté elle.

La même méprise, si habituelle dans Voltaire, forme un des travestissemens les plus maladroits de sa comédie héroïque *la Princesse de Navarre*, par laquelle je finirai ces malheureuses excursions dans des genres qui paraissent lui avoir *été* si étrangers. On y trouve une Sanchette dont l'auteur a voulu et devait faire une jeune enfant très-naïve dans l'involontaire expression d'une première inclination naissante, et telle à peu près que cette Victorine, l'un des rôles que Sedaine a dessinés avec le plus de naturel et de finesse. Voltaire, au contraire, n'a fait de Sanchette qu'une *petite* dévergondée, qui court pendant cinq actes après un jeune étranger arrivé de la veille, et ne montre qu'une prodigieuse impatience d'épouser. Elle débute par dire de cet étranger :

> Avant-hier il vint, et je fus *transportée*
> De son séduisant entretien,
> Hier il m'a beaucoup flattée ;
> A présent il ne me dit rien.
> Il court, ou je me trompe, après cette étrangère ;
> Moi, *je cours après lui ;* tous mes pas sont perdus, etc.

Le rôle entier va en croissant sur le même ton : c'est, à quatorze ans, la Bélise de Molière. Quelle

inconcevable disparate de donner à une enfant ingénue, mais innocente, l'amour d'une vieille folle! L'étrangère dont elle parle ici est l'héritière de Navarre, et l'étranger est un duc de Foix, amoureux d'elle, qui d'abord a voulu l'enlever, et qui est venu, sous le nom d'Alamir, dans le même château où la princesse s'est retirée pour être à l'abri de ses poursuites. Il trompe très-gratuitement cette pauvre Sanchette, dont un prince tel que lui, qui d'ailleurs se conduit en héros dans toute la pièce, devait respecter l'extrême jeunesse et la simplicité. Il lui fait accroire qu'il l'épousera, et que toutes les fêtes qu'il donne à Constance (c'est le nom de la princesse) sont en effet pour Sanchette; moyen très-mal imaginé pour amener des fêtes qu'il fallait motiver tout autrement, moyen aussi peu vraisemblable que délicat, puisque dans toutes ces fêtes on ne célèbre que Constance. Il serait de plus impossible qu'on en donnât de semblables à Sanchette, et que son père, tout imbécile qu'il est, le souffrît. Ce père, qui s'appelle Morillo, nom du bouffon de nos anciennes pièces à spectacle, parle en effet le même langage, quoiqu'il soit baron et seigneur du château : tout le monde se moque de lui chez lui. Ce n'est point là le caractère des seigneurs espagnols, et l'étourderie de Sanchette ne ressemble pas davantage à la tendresse noble et fière des femmes d'Espagne, surtout dans le rang où

Sanchette a été élevée. C'est pourtant de ces deux caricatures que l'auteur a prétendu tirer tout le comique de son drame héroïque, car la pièce est de ce genre froid et faux que lui-même a condamné dans *Don Sanche d'Aragon*, quoique cette pièce soit peut-être la moins mauvaise de celles qu'on a voulu composer de ce mélange du noble et du plaisant, qui ne fera jamais un bon ensemble. L'auteur a beau dire dans son prologue :

Souffrez le plaisant même, il faut de tout aux fêtes ;
Et toujours les héros ne sont pas sérieux.

Oui, mais ne mettez pas ensemble le sérieux de l'héroïsme et le plaisant de la comédie, encore moins la bouffonnerie. N'alliez pas la tragédie à la farce dans un même cadre ; cet alliage sera toujours désagréable. Mettez *de tout* dans vos *fêtes* ; mais que chaque chose soit à sa place dans une fête comme ailleurs ; et lorsqu'on s'est corrigé de ce mauvais amalgame dès le dernier siècle, ne le faites pas reparaître dans le nôtre.

L'intrigue est tout ce qu'il y a de plus rebattu au théâtre et dans les romans : un héros que l'on hait sans le connaître, et qui se fait aimer sous un autre nom que le sien. Constance déteste le duc de Foix, parce qu'il a tenté de l'enlever, ce qui n'est pourtant pas le plus impardonnable des outrages ; et le duc de Foix s'en fait aimer en quelques heures sous le nom d'un simple gentil-

homme, ce qui n'est pas trop fier pour une princesse espagnole. Tout finit par une reconnaissance et un mariage, et la princesse se charge de l'*établissement* de Sanchette, qui, toujours contente pourvu qu'on la marie, dès ce moment ne se soucie non plus d'Alamir que si elle ne l'avait jamais vu; ce qui est encore très-peu naturel en soi-même, et mortellement froid au théâtre.

Le seul morceau où l'on retrouve Voltaire, dans tous ces spectacles de Versailles, c'est le prologue que prononçait le Soleil du haut de son char à l'ouverture de la fête, et qui commence par ce vers :

L'inventeur des beaux-arts, le dieu de la lumière, etc.

Le poëte se souvint ici qu'il faisait parler Apollon, et n'ayant que des vers à faire, il les fit tels que le dieu lui-même aurait pu les avouer : c'est l'esprit, la grâce, l'imagination, le coloris de Voltaire. Ce prologue d'environ quatre-vingts vers, parmi lesquels il y en a très-peu de faibles, est assez connu pour qu'il suffise de le rappeler. Je n'en citerai que le dernier trait, qui fut alors répété partout, et qui est extrêmement ingénieux :

Je vais, ainsi que votre roi,
Recommencer mon cours pour le bonheur du monde.

FIN DU TOME TREIZIÈME.

# TABLE

## DES MATIÈRES.

### TROISIÈME PARTIE.

#### XVIII^e. SIÈCLE.

#### SUITE DU LIVRE PREMIER. — POESIE.



FIN DE LA TABLE.


840.9 LaHarpe, J.F. 98005 v.13
L183.a Lycée ou ccurs de litterature
NAME
DATE
NAME
DATE
11/21/25
Stanford University Libraries
3 6105 013 378 562

